

ramona revista de artes visuales
www.cooltour.org/ramona

9,10

e.c.t.l.

t.c.a.r.

buenos aires. diciembre de 2000/marzo de 2001

Por favor, lea el índice. No entra en la tapa.

revista de artes visuales
nº9,10. diciembre de 2000 /
marzo de 2001

**Una iniciativa
de la Fundación START**

Editor responsable

Gustavo A. Bruzzone

Concept manager

Roberto Jacoby

Realización

María Luisa Di Como

Cecilia Pavón

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Gastón Pérsico

Web

Martín Gersbach

Distribución

A. Paulo Mazzeo

Publicidad

Karina Farías

Eladia Acevedo (Rosario)

Las siguientes personas interesadas

en las artes visuales apoyan a

ramona: Fernando E. Bustillo,

Oswaldo Giesso, Jorge Gumier

Maier, Luis F. Benedit, Pablo

Siquier, Pablo Suárez.

El nombre **ramona** se le ocurrió a

Jorge Gumier Maier

Títulos y volantas realizados en

Fundación Start por

Karina Moreira, Lorena Armesto,

Raúl Fernández, Cecilia Pavón,

Luis Lindner, Leo Chiachio,

Gustavo Bruzzone, Iván Calmet,

Mauricio Corbalán, Gabriela

Bejerman.

Los colaboradores de este

número figuran en el índice.

Muchas gracias a todos.

RNPI en trámite.

El material no puede ser reproducido

sin la autorización de los autores

Las imágenes correspondientes a

las ediciones en papel de **ramona**

podrán encontrarse en

www.cooltour.org/ramona

ramona@cooltour.org

Fundación START

Bartolomé Mitre 1970 5B (1039)

Ciudad de Buenos Aires

Número doble: **\$10**

Acevedo, Eladia y otros	Buffone, Xil	101
Aisenberg, Diana	Neuman, Juani; Groesman, C.; Polito, J.	102
Amphibious Living	Corvalán, Mauricio	69
ARCO	González, Valeria	74
Art Club 2000	Juárez, Javier y Mirabella, Rosalba	70
Arte Argentino	Cippolini, Rafael	17 y 18
Arte Correo	Sívori, Eduardo	104 y 105
Badii, Libero Transiciones	Briante, Miguel; Lindner, Lux	56
Bahía Blanca / Museos de	Buffone, Xil	109
Banco Nación, Premio	Cippolini, R.; Sidi, S.; Calmet, I.	85 y 86
Battistelli, Alfredo	Montini, Pablo	108
Benedit, Luis F.	Domínguez, P.;	27, 28 y 29
	Calmet, Fernández y Lobato	98
Bevilaqua, Lucía	Guiot, Martín	106
Blasco, Martín	Fernández, Raúl	95
Bony, Oscar/La Habana, Bienal de; Dossier	Quijano, Grinstein, Jalil, Sidi,	
	Armesto, Gurfein, Romero,	
	Domínguez, Alfano	79 a 81
Buenos Aires, I Bienal Internacional de	Calmet, Domínguez,	
	Basualdi, Batistosi,	
	D. Nacif, González, Sor	82 a 84
Burgos, Fabián	Burgos, Fabián	30 y 31
Bustillo, Fernando; Transiciones	Bustillo, Poggio, Caminos,	
	Russo, Costa	60 a 62
Café Ramona	Noceda, Débora	24 y 25
Calcarami, Juan; Transiciones	Scoda, Vicentini, Rita, Suaya,	
	Correa, Peña, De Loof	57 a 59
Cocktail	Kuropatwa, Alex	123
Colecciones de artistas / Proa	Bruzzone, Gustavo A.	93
Constantino, Nicoleta	Marrone, Gustavo	70
Consultorio Jurídico	Jacoby, P. y Sloninsqui, P.	117
da Silva, Andrés Transiciones	Soria, Chino	63
De Caro, Marina	Daisy	94
Desmaterialización, Dossier	Jacoby, Roberto	34 y 35
	Massota, Oscar	36, 37 y 38
	Lippard, Lucy	39, 40, 41 y 42
	Lissitzky, El	43, 44 y 45
	Verón, Eliseo	46, 47, 48, 49 y 50
	Sánchez, Raúl	51, 52 y 53
	Pavón, Cecilia	54
	Consiglio, Aldo	55
Desmazieres, Hughes Cristian (Buzios)	Calmet, Iván	75
El Banquete	Bandoniuchi, Malena	102
El Ingenio / Tucumán	Guiot, P. y Pereira, S.	103
Espacio Buenos Aires	Paroni, Ana	97
Fondo Nacional de las Artes / Premio	Calmet, Iván	92
Fotografía	Brodsky, Marcelo; Res	110 y 111
Fotografía Latinoamericana	Betadou, Mitlag	94
Freedom / revista	Römer, Marcela	108
Gadel / revista	Mendoza, Rafaela	107
García, Daniel y otros	Buffone, Xil y Römer, Marcela	106
Grabado, Salón de (Madrid)	Mendoza, Rafaela	74
Grüneisen, Eduardo	Coleccionista	66
Guagnini, Nicolás / Banco Nación, Premio	Gangliolo, Guagnini, Castelnuovo	
	Devicenzi, González	87 a 89
Holocausto, Museo del (EEUU)	Heffes, Gisela	70

Informalismo	Fernández, Raúl	99
Italia en Bs. As.	Wajszczuk, Ana	95
Jacoby, Roberto	Kipnis, Gonzalo; Sainz, Mariana	96
Jalil, Osvaldo	Kislo, Jan	103
Klemm, Rosa / Premio de Fotografía	González, Valeria	92
La Habana, Bienal de; Dossier	Juárez, Johnson, Romero, Buffone	76 a 78
León, C. y otros	Freschi, Romina y Roly pony fun	96
Lindner, Lux	Conversación	64 y 65
List, Herbert	Lozupone, M. Delia	67
Magritte, René	Groesman, Claudia	94
Manuel Belgrano, Salón Municipal	Farji, Eva	95
Marco Del Pont, C. y Fasah, C.	Paroni, Ana y Marco Del Pont, C.	99
Messeder, Doiss	Levinson, M. Paz	107
Mini Encuesta 2000	(cont.)	114
Mittlag, Miguel	Carriego, Evaristo	101
Muntadas, Antoni	Gache, Belén	67
Neto, Ernesto	Fernández, Raúl	68
Noé, Felipe	Römer, Marcela	108
Palais de Glace, Premio	Calmet, Iván	91
Panosetti, Omar	Jalil, Osvaldo	100
Paris, fotografía	Kortsarz, Gustavo	71
Parque de la Memoria, Dossier	Brodsky, Marcelo	6 y 7
	Guagnini, Nicolás	9
	Almeyda, Tati	10 , 11 y 12
	Elliot, David	13
	Iniesta, Nora	14
	Sor, Betina	15
	Batitti, Florencia	15
	Lindner, Lux	16
	van Asperen, Mónica	14
	Vázquez, Inés	8
Pequeño formato	Najt, Celeste	100
Pereira, Sandro y otros	Guiot, Pablo	106
Pérez-Ratton, Virginia	Wajszczuk, Ana	72 y 73
Pérsico, G. y otros	Bejerman, Gabriela	96
ramona: Café / Remate / Fiesta	Vaiana, Mariana	115
ramona: Fiesta	P.S.	116
Reflexiones	Soria y Hasper	112
Riesgo, Horacio	Conversación	64 y 65
Rojas / Jornadas de la crítica '96	Gumier Maier, Jorge	22 y 23
Rojas / "¿Al margen de toda duda?" '93	Noceda, Débora ; Torres, Horacio	19,20 y 21
Rojas, Norma	Guanaco Chulengo; Chiachio, Leo	107 y 108
Sacco, Graciela	Romero	97
Salón Nacional de Artes Visuales 2000	Polito, Juan; Calmet, Iván	90 y 91
Sánchez, Julio	Buffone, Xil	113
Scafati, M. y otros	Polito, Julián	97
Silva, Ramón	Fernández, Raúl F.	26
Simons, Luisa y otros	Berger, Timo	68
Sosebi	Prior, Alfredo	32
Strike Art	Campos, César R.	113
Tanguy, Ives	Berger, Timo	70
Trama / Ballesteros y Rolla	Calmet, Iván	100
Xylon / revista	Mendoza, Rafaela	107
Zicarello, P. y otros / Taller de Marcos López	González, Valeria	102
Zinny, Dolores y Maidagán, Juan	Coppola, Dolores y Calmet, Iván	99

¿Editorial?

Este número resultó catártico. La excepcional cantidad de páginas, la pasión desbordada hasta la diatriba y aún el insulto, así lo sugieren.

Nadie se lo propuso adrede, al contrario, fue como si una fuerza invisible guiara las manos y los pensamientos de los muchos y me llevara hacia el tema de la “desaparición” y la “reaparición”: el Parque de la Memoria, el Café ramona y las conversaciones sobre reconstrucciones y preservaciones del patrimonio histórico cultural, la revisión de los relatos canónicos de Lucy Lippard, quien desmaterializó a Oscar Masotta y a la mayoría de los artistas “desmaterializadores” de los sesenta, la ponencia de Gumier Maier que desnuda los mecanismos descalificadores de la crítica y el discurso vulgar frente a la situación-arte, el escrito de Burgos y su reivindicación de la tradición abstracta y de Carlos Silva, la revisita a las controvertidas jornadas del Rojas del '93, la recuperación de obras y textos de artistas y teóricos censurados, escondidos, olvidados, la vuelta sobre artistas relegados como Ramón Silva, el desafío a Toni Negri para considerar el nuevo estatuto del acto artístico, entre tantos otros materiales.

Y en el límite absoluto, la penosa serie de recordatorios a artistas “desaparecidos” este sofocante verano del 2001, Badii, Bustillo, Calcarami, Da Silva. No quiero obviar la emblemática destrucción por el fuego de la obra de Delia Cancela de la que nos ocuparemos pronto.

Pero no se trata de una estética de la desaparición, de un esfumado simulacionista, que se regodea en la decrepitud o la disolución sino del retorno de lo reprimido, de lo ocultado, de lo silenciado, en forma de oleadas de deseo y de afectos, como volutas moleculares de realización y de singularización.

Las vacaciones me han servido para hurgar en todo tipo de cajones, desde las bibliotecas hasta los “closets”, hasta los escritorios, hasta los féretros. Y como buena mujer pública que soy, me encontré conmigo misma, es decir, con ciertos estados de descubrimiento que brotan en la exclusión, la negación de legitimidad, la posición periférica, la discriminación, la represión, la pobreza material, el olvido.

Pero no es que recomiende el caviar del rechazo ni las flores del padecer. Digo apenas que cuanto peor es la situación, mayor la necesidad de belleza y de disfrute.

Ahí hay que inventarse mundos más lindos, más emocionantes, más sorprendentes o reventar.

Hay muchas maneras de “desaparecer” a alguien. La distracción de varios críticos respecto del “fenómeno” ramona, la anulación de un subsidio previamente concedido por el Fondo Nacional de las Artes a la institución sin fines de lucro que patrocina mi revista, la explícita negativa de apoyo por parte de las fundaciones dedicadas a las artes (deben exceptuarse algunas galerías, la editorial jurídica Ad-Hoc que dirige el Dr. Rubén Villela y el Banco Ciudad de Buenos Aires que periódicamente sostienen mi “aparición” y un milagroso apoyo por parte de un organismo estatal ocupado en la defensa de los derechos humanos cuando ya estaba a punto de extinguirme), el ninguneo de casi todos los fun-

cionarios y “operadores” culturales, encastilladas detrás de secretarías y celulares que rehúsan hasta oír mis proyectos, el escaqueo de discursos oficiales públicos para evitar que sean publicados, son señales claras, muy claras.

Lamentables por un lado, pero muy auspiciosas por otro. Si en ¡1996!, luego de siete años de existencia, las muestras del Rojas tuvieron un único comentario en la prensa y cero pesos; si luego de 40 muestras, decenas de eventos y dos años en Belleza y Felicidad, sólo tres muestras hayan sido cubiertas por un medio nacional y cero pesos, por qué he de asombrarme de lo que sucede conmigo y con los proyectos que me circundan.

A ciertos personajes que “comen del arte” (como decía Pablo Suárez en una cómica escultura hace un década) les fastidia que adquiera peso un canal independiente de comunicación de los artistas, un espacio donde no opera el silencio ni la impotencia inducida. Otros son apenas no videntes: estarán esperando a que aparezca un libro sobre el 2000 para enterarse de lo que pasó al lado suyo. Pero eso será hacia el 2020 y se habrán perdido de participar en un proyecto que —pocos lo dudan ya— hará historia.

Para que vean que no pueden desanimarme saqué este número de 128 páginas. Sigo. Aunque tenga que salir a revolver la carterita. Aunque tenga que contar las monedas.

De paso, les recuerdo que Loreley está realizando suscripciones-colaboraciones a domicilio, que son nuestro ingreso más genuino. Y ahora también la librería Técnica CP67 de Florida 683 y stand en el MNBA recibe suscripciones.

Sigo. Me basta con hacer “circuitos” donde otros pretenden establecer “cortes”.

Con encontrar algunas voces sensibles, inteligentes, respetables y respetuosas frente a la incompetencia burocrática y los ataques, vociferantes o solapados. Allá ellos con sus prebendas, transacciones y disimulos.

Pido mucho pero no dependo de nada.

Estoy abierta a todos pero no me asusta quedarme con unos pocos buenos amigos. Por ejemplo, los 150 amigos que ya han escrito en ramona, los casi 100 suscriptores, los 30 pequeños anunciantes, los 5000 lectores, los 15.000 que entraron al sitio web en todo el mundo.

Puedo parecer tonta, pero la buena onda es lo que más me importa.

Si no hacemos las cosas para pasarla bien, probablemente no valgan la pena.

Por eso no aceptaré mas agresiones personales en mi revista.

Y por eso también les pido que para ramona 11 escriban notas breves y en lo posible, hermosas.

Necesitaré varios meses para digerir el ladrillazo que están leyendo ahora.

Hasta pronto y cariños

ramona

Parque de la Memoria

El Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado surge como iniciativa de un grupo de ex alumnos del Colegio Nacional de Buenos Aires – algunos de ellos miembros de la Asociación Buena Memoria – a la que se suman diez organismos de Derechos Humanos. El proyecto fue presentado a la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que lo aprobó con una ley en 1998. De este modo se le otorga un área en la costanera norte del Río de la Plata, entre la Ciudad Universitaria y la Av. Rafael Obligado. Tanto el Parque como el Monumento fueron objeto de un concurso del que resultó ganador el proyecto presentado por el Estudio Baudizzone-Lestard-Varas con la colaboración de los arquitectos Claudio Ferrari y Daniel Becker. Catorce de los dieciocho proyectos escultóricos que se emplazarán el parque, también fueron seleccionados a través de un concurso internacional, llevado a cabo en 1999. El jurado del concurso estuvo integrado por los críticos e historiadores del arte Lillian Llanes (Cuba), David Elliot (Inglaterra), Paulo Herkenhoff (Brasil), Françoise Yohalem (EEUU), Marcelo Pacheco y Fabián Lebenglik; los artistas Ennio Iommi y Carlos Alonso y los representantes de los organismos de Derechos Humanos, Estela Carlotto (Abuelas de Plaza de Mayo) y Adolfo Pérez Esquivel (Premio Nobel de la Paz). Los artistas premiados fueron Claudia Fontes, Rini Hurkmans (Holanda), Marie Orensanz, Grupo Arte Callejero, Nuno Ramos (Brasil), Marjetica Potrc (Eslovenia), Dennis Oppenheim (Estados Unidos), Germán Botero (Colombia). Por recomendación del jurado, las obras que obtuvieron menciones también serán construidas. Estas corresponden a Per Kirkeby (Dinamarca), William Tucker (Estados Unidos), Nicolás Guagnini y Clorindo Testa. El conjunto se completa con seis artistas invitados directamente por la Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado: Norberto Gómez, Juan Carlos Distéfano, Roberto Aizemberg (fallecido), Leo Vinci, Jenny Holzer (Estados Unidos) y Magdalena Abakamowicz (Polonia). Las primeras esculturas que se planea inaugurar en el transcurso de este año son las de Dennis Oppenheim y William Tucker, ubicadas en la Plaza de Acceso al Parque. El resto de los emplazamientos se llevarán a cabo cuando los trabajos de defensa costera y movimientos de suelos hayan concluido.

Génesis y evolución de una idea

Por Marcelo Brodsky

La idea. La idea era clara: recordar y homenajear a los desaparecidos y a los asesinados por la dictadura. Contarlos, y crear un lugar donde las familias pudiesen ejercer su derecho al dolor y a la memoria. La desaparición es, en cierta manera, peor que la muerte. Niega el rito, impide echar tierra encima y pasar la página. La herida permanece abierta en forma permanente, y la duda impide la única certeza definitiva, la de la muerte.

Tras el fuerte ejercicio de memoria colectiva de contar los muertos y desaparecidos del Colegio Nacional de Buenos Aires, una vez instalada en el claustro central del Colegio la escultura de Pablo Reynoso con los nombres de los cientos, inscrita la lista en bronce para que las nuevas generaciones supieran lo que había pasado con otros alumnos de esas mismas aulas, el grupo de ex alumnos y militantes de los Derechos Humanos que organizó el homenaje pensó en hacer algo de mayor alcance, que incluyera a todos los desaparecidos.

El Río de la Plata, que nos da el nombre de rioplatenses y fue el lugar en el que arrojaron viva a la gente desde los aviones de la muerte, fue el lugar que elegimos para hacer la propuesta de un Parque de Esculturas para recordar a los que faltan, y de hacerlo a través del arte, buscando elaborar un discurso distinto, sensible y emotivo, que apuntase directo al corazón. Considerábamos que la denuncia narrativa, histórica, jurídica o periodística de los hechos había llegado a un límite en su capacidad de comunicación, se hacía repetitiva y hasta cierto punto inocua. Era necesario recordar de otra manera.

Lo primero fue plantear la idea a los Organismos de Derechos Humanos históricos, que se interesaron por la propuesta y le agregaron un fuerte elemento distintivo por el que habían venido reclamando desde hacía años: la erección de un monumento con los nombres de todos los desaparecidos y asesinados por el terrorismo de estado, en homenaje a su me-

moría y a las ideas de solidaridad y justicia por las que vivieron y lucharon. Así fue como la propuesta adquirió forma.

La ejecución. En la medida en que la iniciativa pretendía ser concretada en un lugar público de la ciudad de Buenos Aires, y no quedar en carta de intención, decidimos dirigirnos a la autoridad democráticamente elegida a la que según la nueva Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires le correspondía tomar decisiones sobre los espacios públicos de la ciudad. El organismo es la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Parlamento porteño. El 10 de diciembre de 1997, día de los Derechos Humanos, los Organismos de Derechos Humanos entregamos un petitorio a los diputados de los distintos bloques porteños para construir un Parque de Esculturas y un Monumento junto al Río de la Plata en memoria de los Desaparecidos y Asesinados por el Terrorismo de Estado durante la dictadura militar. Ese mismo día, los primeros diputados electos por la ciudad tras la promulgación de su Constitución tomaban posesión de sus bancas, y recibieron nuestra propuesta, la primera iniciativa popular que recibió el Parlamento porteño.

Constituímos una Comisión de Organismos y parlamentarios para dar forma a una propuesta de ley.

El Gobierno de la Ciudad propuso un lugar entre el río y la Ciudad Universitaria para localizar el Parque. Poco después, la Legislatura porteña aprobó por 57 votos contra 3 la Ley 46 de la Ciudad, que dispone la construcción del Parque de la Memoria y del Monumento. La ley dispuso también la convocatoria del Concurso internacional para elegir las esculturas y otorgó a la Comisión Pro Monumento la responsabilidad de hacer cumplir esa ley, y diversas facultades, entre ellas la de poder invitar un número limitado de artistas a participar del proyecto, teniendo en cuenta la vinculación de su obra con los Derechos Humanos. La Comisión se constituyó formalmente, con la presencia de representantes de los Organismos, diputados y representantes de las áreas del

Gobierno de la Ciudad afectadas por la iniciativa. La Comisión eligió sus autoridades, creó un equipo permanente para coordinar sus actividades y empezó a tomar medidas para hacer cumplir la ley.

Se consiguió introducir la propuesta de un Parque de la Memoria en las bases del Concurso de Ideas para el Proyecto de Arquitectura para el área de la Ciudad Universitaria, convocado conjuntamente por el Gobierno de la Ciudad y por la UBA. El proyecto ganador del concurso, del estudio Baudizzzone-Lestard-Varas con Ferrari y Béquer contemplaba no sólo el diseño del parque sino también una propuesta para el Monumento: una herida que hiende la tierra y atraviesa un espacio de 300 metros en dirección al Río. La jalonan varias estelas de piedra, formadas por 30.000 bloques de pórfido con los nombres.

Luego la Comisión organizó el Concurso Internacional para seleccionar las esculturas para el Parque. Se convocó a un jurado internacional de primer nivel profesional con antecedentes en la materia. El jurado se reunió en dos oportunidades para elegir primero a los finalistas y luego a los premiados entre las 665 propuestas recibidas de 40 países del mundo, la mitad de ellas de artistas argentinos. Fueron seleccionadas ocho obras. Por decisión de la Comisión, también se construirán las tres primeras menciones y las seis obras de artistas invitados por su trayectoria.

El proyecto del Parque de la Memoria sentó precedentes en diversas áreas, y por eso su ejecución se ve a veces demorada por trámites burocráticos y administrativos. La mayor parte de las cosas se hace por primera vez: primer parque público creado por la nueva Legislatura, primera audiencia pública, primer concurso internacional a dos vueltas con un jurado internacional para hacer arte público en Argentina, primer monumento público a los desaparecidos y asesinados por las dictaduras de América Latina decidido por un parlamento elegido en forma democrática, etc. Y todo ello con un núcleo emotivo: recordar

a los asesinados, a los desaparecidos que dejaron un vacío en varias generaciones de argentinos, y hacerlo desde el arte, promoviendo el debate de ideas, vitalizando la discusión sobre cómo recordar.

Las obras de la plaza de acceso han comenzado en diciembre de 2000, y serán las primeras en concluirse conteniendo las obras de Dennis Oppenheim y William Tucker, en el primer semestre de 2001.

Constituirán la primera marca definitiva en el territorio. El resto de las obras, que comprenden 1500 metros de ingeniería de costas y 36 hectáreas de parque, no estarán concluidas hasta 2003, en que se emplazará el resto de las esculturas. Las preguntas. ¿Podemos recordar a los que nos faltan al ponerlos en un Monumento? ¿No es eso una forma de olvidarlos? Sin embargo, no tenemos un lugar donde llorar a los hijos, hermanos y padres que faltan. Ahora lo tendremos.

¿Es posible recuperar una imagen positiva de nuestro río, el que nos da el nombre? ¿Es posible olvidar la sangre que tiñe sus aguas barrosas? ¿Es posible aclarar lo barroso y oscuro de este país? ¿Es posible un futuro distinto, con pleno debate de ideas, respeto por los otros y por sus formas distintas de pensar y actuar? ¿Ha quedado la violencia en el pasado? ¿Se puede alcanzar la verdad y la justicia, el castigo a los culpables? ¿Es posible transmitir una historia colectiva de los hechos que reconozca la verdad? ¿Cuántas verdades hay?

Las obras propuestas para el Parque demuestran que muchos artistas argentinos y de todo el mundo están dispuestos e interesados en reflexionar con su obra sobre nuestra historia reciente, nuestros ausentes y nuestra identidad. Las obras elegidas lo hacen desde lenguajes distintos, desde culturas que miran lo que aquí pasó desde otra tradición plástica y política. Sin embargo el tema de la memoria como uno de los núcleos centrales de la reflexión de los artistas contemporáneos se extiende

de manera global.

Su núcleo central es la reflexión sobre la Shoah. ¿Es posible hablar de arte o de poesía después del Holocausto? - una pregunta recurrente desde Celan-. ¿Tiene sentido hablar de otro holocausto, nuestro holocausto nacional, tras la masacre de millones desde el Estado por motivos de identidad racial o política ejecutada por el nazismo? Cualquier manzanza parecería menor si se la compara con la que ideó Hitler, sin embargo son todas hijas del mismo fascismo...

La reciente muestra retrospectiva del s. XX realizada por el MOMA con obras elegidas de su colección incluye una muestra sobre "Contra monumentos y Memoria". Se incluye obra de artistas europeos, sobre temas europeos, y poco o nada de América Latina, Asia o África, donde sin duda las violaciones de los Derechos Humanos no han faltado. ¿Ha faltado quizás más reflexión desde el arte sobre estos temas, o simplemente lo que se hizo es todavía muy reciente y no ha llegado aún a despertar interés suficiente en los centros de decisión curatorial para incluir algunas obras en la colección del museo neoyorquino?

Nuestro holocausto argentino, el agujero que dejaron la desaparición y la muerte, pueden haber significado la pérdida de todo para los afectados directos, y sin duda significaron un trauma de violencia y de miedo para todos. Es posiblemente el hecho político más significativo que afectó nuestras vidas, y sus consecuencias se han transmitido a una nueva generación. Es un asunto que el arte argentino no puede ignorar, y que el Parque de la Memoria demuestra que no ignora, incluso por parte de los artistas que se negaron a participar de la convocatoria. Tenemos derechos a trabajar y a discutir sobre nuestra historia, a meter el dedo en la llaga y a curar las heridas. Hay que mirar las fotos, desenterrar los libros, construir con los rastros, rescatar lo que queda.

¿Puede un político que apoyó las leyes de Obediencia Debida y Punto Final votar a favor de un monumento por los de-

saparecidos? Poder, puede, ya que si fue elegido como parlamentario, tiene derecho a votar en el parlamento. No lava nada de lo que hizo antes, sino que, en el peor de los casos, consiente con una iniciativa a la que no puede o no le conviene oponerse. En realidad, cuando los Organismos de DDHH propusimos hacer el Parque al Parlamento porteño, nos interesaba que la iniciativa fuera aprobada con el mayor número posible de votos. La altísima votación conseguida en el parlamento y la participación de los ocho organismos de derechos humanos históricos otorgan al proyecto una legitimidad política que la oposición de los organismos más radicales no ha conseguido impugnar. Esta era la única vía posible para contar con un monumento público y obras de arte junto al río: no nos íbamos a poner a hacer una colecta para juntar millones de dólares para comprar tierras públicas que no están en venta. El carácter público del Parque implica que el estado (en este caso, la Ciudad) asume su parte de responsabilidad en lo ocurrido, homenajeando y recordando a los muertos sin tumba, dándoles un lugar, asumiendo el costo de las obras.

El Parque de la Memoria dialogará con el río que baña sus costas, contraponiendo a su relación con la muerte una referencia creativa y vital. Para darle mayor vida, la Comisión ha aprobado incluir en el proyecto una Sala de exposiciones de 800 m² para muestras transitorias, que se ubicará bajo la colina artificial de 6 metros proyectada junto al río. En la Sala los interesados podrán obtener datos adicionales sobre la vida de cada uno de los desaparecidos y asesinados listados en el monumento consultando las computadoras que funcionarán allí. Se exhibirán obras y proyectos de artistas de todo el mundo cuyo hilo conductor sea la reflexión sobre los Derechos Humanos y la Memoria. La rotación de muestras atraerá al público de modo permanente y contribuirá a mantener vivo un debate que no ha hecho más que comenzar.

¿Parque Justicia?

Consultada la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos, nos hicieron llegar este texto escrito en abril de 1999, donde puede leerse su posición crítica del proyecto

Por Inés Vasquez

Estamos participando de un debate sobre la memoria que, para nosotros, lo es también sobre la justicia. El proyectado Parque en homenaje a los desaparecidos, bueno es recordarlo si hablamos de memoria, cuenta con una profunda oposición en el interior del movimiento de derechos humanos. El punto central de nuestras diferencias corresponde a la distinta valoración sobre la falta de justicia reinante en nuestra sociedad. Esa valoración diversa supone, para quienes repudiamos la concreción de este monumento, una memoria minuciosa sobre quiénes hicieron, paso a paso y brazo en ristre, la impunidad. Museos, esculturas y placas que quieran honrar a nuestros desaparecidos no conllevan honra si se erigen de la mano de quienes han impedido e impiden el castigo a los culpables en nuestro país. Un antojadizo concepto de memoria, atesorado por quienes proponen este homenaje, señala que, pasado el tiempo, ya nadie sabrá quiénes fueron Alfonsín, Menem, De la Rúa, Storani, entre otros, y en cambio, permanecerá la piedra con los nombres de los desaparecidos. Inquieta, por lo menos, el deseo de una memoria tan parcial. Pero dejemos fluir ese razonamiento, y con él, los años; al cabo, encontraremos que también esas piedras tendrán su ol-

vido. El tiempo, gran escultor, borrará uno a uno nuestros gestos humanos. ¿Obraremos por eso con hipocresía, bajeza o maldad ya que, irremediabilmente, el tiempo hará polvo nuestros actos? En la dimensión histórica en la que preferimos ubicarnos, importa recordar los hechos del ayer (y los que mañana serán pasado) en relación con su época, con sus hacedores, sus motivaciones y consecuencias; también, con sus debates. Nos parece un flaco argumento de quienes proyectan este Parque de esculturas, de común acuerdo con quienes nos dieron la impunidad de los genocidas, decirse (decirnos) "nadie recordará a los cómplices cuando pase mucho tiempo". Creemos que avalando actitudes políticas como éstas, en poco tiempo -y no en mucho-, quedaría borrada la infame urdimbre que hizo posible esa impunidad, cuyo resultado no es únicamente el escándalo de rozarnos a diario con asesinos, torturadores y secuestradores libres, sino que implica, merced a una firme trama de complicidades a la vista, el diseño de país en el cual mal vivimos hoy. El olvidado río de nuestra ciudad se ha hecho visible, en los fastos de fin de siglo, a partir de una renovada conjunción: la de los grupos económicos beneficiados por el genocidio y la palabra impune del asesino Scilingo. En ese marco de revalorización, el lugar elegido como parte del monumento pro-

puesto pretende simbolizar la muerte de nuestros compañeros. Justo aquello que menos hace falta recordar, ya que sus ausencias son una pérdida manifiesta para nuestros afectos y nuestras prácticas políticas. Queremos exactamente lo contrario, es decir, traer al presente sus existencias creativas, solidarias, pendientes de análisis, debate y proyección de lucha. ¿Dónde y cómo levantar un monumento de cara a la vida de nuestros desaparecidos? Por el momento, y en tanto los asesinos continúen libres, no hallamos otro lugar que en nosotros mismos, en nuestra movilización y compromiso permanente para lograr ésa y otras justicias harto necesarias. El monumento de homenaje a los desaparecidos que anhelamos de gobernantes y legisladores, sigue siendo terminar con la impunidad. Ellos nos lo deben ahora y no dentro de muchos años. La nulidad efectiva de las leyes y decretos de perdón constituye la piedra fundamental que reclamamos ver inaugurada de inmediato, para que la voceada democracia comience a construirse en Argentina. Con ella, estaremos construyendo un parque algo mayor que el proyectado en la Costanera, donde puedan vivir los hijos del pueblo, plenamente, como nuestros compañeros y nosotros mismos lo soñamos.

Juicio y castigo en el Parque

Por Nicolás Guagnini, Nueva York

El espacio urbano

El espacio urbano es el campo de batalla del inconsciente colectivo contemporáneo. Los monumentos públicos y edificios emblemáticos definen la idiosincrasia del territorio simbólico de una sociedad. Un ejemplo extremo de aplicación ideológica de éste precepto es la Estatua de la Libertad. Un ejemplo de interpretación más abierta es la relación de Barcelona con la arquitectura de Gaudí. Fuera cual fuera la intención original, la encrucijada identitaria termina por codificar el símbolo como mercancía sociocultural y lo define: Gaudí/Barcelona son lo catalán en oposición a lo español; la Estatua de la Libertad/Nueva York son la tierra libre y prometida americana en oposición a la opresión o la pobreza de otras tierras. El situacionismo francés, expresión estético-política precisa del Mayo del 68, intentó una aplicación del slogan "la imaginación al poder" a la problemática de lo urbano. La saga revolucionaria del Ché Guevara, su triunfo en la revolución cubana y el Mayo francés fueron los disparadores del idealismo y el compromiso militante de la generación 70. El sueño de esa generación terminó en la Argentina en un genocidio perpetrado por un estado terrorista, con las fuerzas armadas como elemento ejecutante de una configuración y complicidad social funestas. El Parque de la Memoria es una intervención urbana que propone la memoria de ese genocidio.

El Estado Argentino

El Estado terrorista que cometió crímenes aberrantes fue una dictadura, o sea la ausencia de un estado de derecho. Los gobiernos subsiguientes, radicales y peronistas, que dictaron las infames leyes de Obediencia Debida, Punto Final e indultos, dejando a los asesinos sueltos en la calle, fueron gobiernos democráticos. La construcción de un Parque constituye una contradicción en términos con la promulgación de esas leyes. El Estado democrático puede y debe asumir contradicciones, el Estado anticonstitucional no puede aceptar contradicciones y las reprime. En esta diferencia de carácter sustantivo reside la posibilidad de convertir al Parque de la Memoria en un elemento de acción política y de reclamo por el cumplimiento de la ley.

Escrache permanente

Uno de los hechos más significativos en la lucha contra el absurdo de una sociedad

que conviva con los carniceros sueltos es el fenómeno del escrache, creado, propulsado y llevado a cabo por H.I.J.O.S.. El escrache como acto público de repudio señala lo que el sistema político y judicial, y la sociedad en general niegan perversamente: la culpabilidad de los delincuentes represores. Si se materializa físicamente un espacio que señale y sancione tal culpabilidad, se puede convertir al espacio público en algo más parecido a una prisión para los asesinos sueltos que a una tierra arrasada por la que circulan impunes.

Ni olvido ni perdón

En éste momento hay en Nazis acusados y en procesos judiciales por crímenes cometidos hace más de cincuenta años. Pinochet está siendo juzgado en Chile más de veinte años más tarde de la comisión de sus delitos. La creación de un tribunal internacional para juzgar crímenes de lesa humanidad parece cada vez más cercana. Unos pocos militares argentinos han vuelto a la prisión por sus crímenes. Todos y cada uno de los participantes en la represión ilegal deben ser juzgados y castigados cualesquiera sean sus grados de participación. La misión del castigo, de la pena, es el mantenimiento de la confianza en la norma como modelo orientador de la relación social. La realización del Parque puede proporcionar un espacio real y simbólico para plantar en forma permanente la bandera del juicio y castigo a los culpables. La ambiciosa realización de obras permanentes plantea también la necesidad de mantenerlas, lo cual generará un termómetro ineludible para los sucesivos gobiernos de turno con respecto a su posición frente a la ofensa infringida a la sociedad por la dictadura. Las ideas no se matan

Nótese que en el párrafo anterior propongo una reivindicación de la confianza en la norma, mientras que en el primero cito "la imaginación al poder". Esta tensión escénica una de las contradicciones que propone la concepción de una obra de arte contemporánea para el Parque. Se trata de intentar regenerar en el campo de lo simbólico el tejido social y cultural destruido por la dictadura, y tal objetivo implica en éste caso participar en un proyecto colectivo y regulado y administrado por un agente político oficial; por otro lado, la práctica artística supone no tomar compromisos, o atenerse a normas impuestas. En ese sentido hay en la estructura del Parque algo muy significativo: gran parte de la carga concreta de la memoria la llevan las placas con los

nombres; y no hay un monumento único que pretenda la misión infaliblemente autoritaria de condensar en forma absoluta el sentido. Lo que hay es un conjunto de obras, dentro de las cuales se pueden identificar ideas y estrategias diversas con respecto a los modos de representación, y a relectura crítica de la idea de monumento. La construcción de un Parque con obras permanentes es también la consecuencia de una serie de obras efímeras realizadas anteriormente como prácticas de resistencia y protesta activas. No debería olvidarse que entre artistas y militantes de derechos humanos se ha utilizado el espacio público para la realización de obras colectivas poderosísimas totalmente oscurecidas por el autorreferente establishment artístico. Nombro algunas: el siluetazo, las fotos cargadas en las manifestaciones y publicadas en Página 12 por los familiares, los ojos de Cabezas en la cancha de River.

Las palabras y las cosas

Con respecto a la articulación entre las placas con los nombres, elemento del Parque generado por sus organizadores que representa la voluntad del Estado (en éste caso el Estado personificado en el Gobierno de la Ciudad) y las obras, elemento creado por los artistas participantes, hay tres propuestas que plantean relaciones directas. No es casual que las tres provengan de artistas jóvenes argentinos, escolarizados y formados durante la represión. La obra de Claudia Fontes representa al adolescente Pablo Miguez, desaparecido el 12 de Mayo de 1977, acompañada de un lucido texto que se reprodujo en el catálogo. La obra del Grupo de Arte Callejero (de vuelta el Situacionismo) resignifica el sistema de señalización de Vialidad Nacional con carteles que hacen alusiones directas a la tortura, la deuda externa, el cierre de universidades y otros eventos concretos causados por la dictadura. Y por último mi obra, que utiliza el código de representación pública elegido por los heroicos organismos (tan merecedores de un monumento como los desaparecidos) para personalizar los reclamos. Se trata de una foto carnet de un militante y periodista desaparecido el 12 de Diciembre de 1977. La persona en la fotografía es mi padre. La foto está ampliada grande. Muy grande.

“Quiero tocar el nombre de mi hijo...”

Conversación con Tati Almeyda de Madres de Plaza de Mayo, Línea Fundadora

Gustavo Bruzzone | Un tema importante que surgió en algunas conversaciones, en reuniones de artistas, tiene que ver con aquello que nos marca a los argentinos de nuestra historia reciente y que repercute en el mundo de las artes plásticas de manera inmediata con la convocatoria del “Parque de la Memoria” y que dividió posiciones entre algunos artistas... Algunos adhirieron; otros, no digo que boicotearon, pero fueron críticos respecto de la convocatoria... Me parece que eso mismo se reflejó en el nivel de los Organismos... (¿?)

Tati Almeyda | No; solamente uno.

GB | ¿Solamente uno?, bueno, entonces la idea sería un poco contar eso... En este sentido, verte a vos y abrir el juego en ramona más allá de los artistas, nació de una propuesta de León (Ferrari) y en una charla con el nieto de Cata Guagnini; con Nicolás...

TA | ¡Nicolás, que gracias a Dios entró!

GB | Nicolás me contó una cena que había tenido con unos amigos en un determinado momento donde, entre otros, participó Ontiveros, Fuertes, León... ¿Sabés que León tiene una actitud distante respecto del Parque...?

TA | Sí, sí...

GB | ... pero no boicotea... (¿?)

TA | No, ¡para nada!

GB | Entonces lo que queríamos hacer es reflejar esto y saliendo un poco del medio de los artistas. Cuando le comenté a León la idea de ocuparnos del “Parque de la Memoria” me hizo una devolución inmediata. Nos propuso armar una cosa más grande y nos sugirió que te contactemos a vos; que tratemos de hablar con Hebe -a quien lamentablemente no pudimos contactar todavía- y a otras personas más para reflejar las opiniones encontradas...

TA | ¡Totalmente!

GB | Es por eso que estamos acá, para preguntarte a vos cuál es tu opinión de la convocatoria y qué opinión tenés viéndolo hoy, después de la selección, desde el lado de los artistas plásticos que fueron convocados...

TA | Bueno, esto surge... Veamos... Los organismos de los Derechos Humanos,

todos, los 8 organismos, como los llamamos: los históricos (porque, por ejemplo los Ex Detenidos no están dentro de lo que llamamos “Organismos” e H.I.J.O.S tampoco)... Ahora los chicos (los de H.I.J.O.S.) han cambiado, eso es otra historia... Te decía entonces que los “organismos históricos” decidimos un 10 de diciembre ir a la Legislatura (porteña) cuando recién, recién se había formado, para llevar un proyecto para hacer un monumento a los Detenidos Desaparecidos y Asesinados por la Dictadura, porque, realmente, es lo menos que se puede hacer, ¿no?. Entre otras cosas, sabemos que está el Holocausto, famoso en todo el mundo por las víctimas... Nos pareció que el primer punto, el primer tema que la nueva Legislatura tenía que tocar era éste y así fue. Les llevamos un proyecto; lo leí yo pero podría haber sido cualquiera... Y estoy muy feliz porque empezó a caminar... ¿Cuáles eran las ideas...? El que ha movido mucho esto es Marcelo Brodsky que justamente había hecho en pequeño algo parecido en el Nacional Buenos Aires. Una pieza hermosa donde están todos los nombres de los “Desaparecidos del Nacional Buenos Aires”, dejando un espacio para los nombres que se han ido agregando. Toda esa fuerza de Marcelo y Gabriela Alegre -también ex alumna del Nacional Buenos Aires- que está al frente de la Comisión. O sea: gracias a Dios, gente joven, que nos empujan aunque ellos dicen que es al revés... que nosotras empujamos... Eso no importa, es un vaivén... El tema es que la idea fue hacer un monumento. Tenía que ser en un lugar determinado, cerca del río por razones obvias..., los terrenos eran de la Facultad y del Gobierno de la Ciudad... Se pusieron de acuerdo y se consigue un terreno grande que es justamente lo se va a llamar “el Parque de la Memoria”. Para nosotros lo esencial, lo más importante, es el monumento con todos los nombres de los Detenidos Desaparecidos y Asesinados. Ese es nuestro meollo. ¿Cómo va a ser ese parque...? Se va a parquear; va a ser como una loma, como una herida profunda, profunda... Como un zig zag que termina en el río. Ahí van a estar los

paredones donde van a estar los nombres de los Detenidos Desaparecidos y Asesinados por orden alfabético, por familia, por año... La idea de que fuera un concurso internacional y nacional estuvo desde el comienzo y que se tratara de esculturas relacionadas con lo que nos pasó... Entre las bases que se establecieron se fijó que las esculturas no fueran totalmente técnicas. Que representarían una cosa muy, muy, muy... porque nosotros, a nuestros hijos, a nuestros desaparecidos, los recordamos con fuerza, con alegría. Nosotros jamás “un minuto de silencio” ¡No! ¡Un aplauso bien fuerte por la memoria de nuestros chicos!... Bien, se comienza entonces, reunidos los Organismos... reuniones y reuniones... y de hecho, de entrada, la Sra. de Bonafini de una manera que demuestra el porqué hace tantos años nos hemos separado, con otras madres entraron así, tipo patota, irrumpieron en la Legislatura. Se metieron donde estaba Gabriela y a los gritos decían que ellas “iban a romper todo con martillos”... a romper..., porque “no iban a permitir que el nombre de sus hijos estuviera...”; ... porque “¡Cómo podía ser que con un gobierno radical...!”. Estaba Gabriela Alegre que es la que está al frente de la Comisión que está trabajando en la Legislatura... Estaba abajo, donde nos reuníamos en ese momento y la Sra. de Bonafini, bueno... lo explico en términos civilizados y en nuestro idioma, porque por el hecho de no ser violentas no dejamos de tener fuerza con nuestro lenguaje... Al decir “nuestro lenguaje” hablo de Madres de Plaza de Mayo, Línea Fundadora...

GB | Te pregunto una cuestión que representa el apoyo brindado al Parque de la Memoria desde los organismos, ¿podés nombrar puntualmente a los “Organismos Históricos”?

TA | Sí: Abuelas de Plaza de Mayo, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Madres de Plaza de Mayo, estos tres son los llamados afectados directos; Luego: Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos (MEDH), Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ), Centro de Estudios Legales y Sociales

(CELS), Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) y la Liga por los Derechos del Hombre. Esos son los ocho.

GB | Bien, sigamos...

TA | Como decía, esto de estar trabajando en el campo de los derechos humanos con legisladores suscitó reacciones muy contrarias y chocantes...

GB | Te preguntaba lo de los Organismos porque en las reuniones que se hicieron para tomar esta decisión y llegar a la Legislatura, el sector de Madres donde está Hebe ¿participó o no?

TA | Jamás aceptó.

GB | ¿Fueron convocadas?

TA: ¡Sí!, ¡¡por supuesto!! ¡Se convocó a todos! Se convocó a los Ex Detenidos, se convocaron a H.I.J.O.S., ¿te das cuenta?

GB | ... y estos tres grupos tuvieron una actitud distante... (¿?)

TA | Sí, totalmente distante.

GB | ¿Dijeron que no en la misma convocatoria?

TA | No, fueron una vez a la Legislatura. Hebe no... Los otros fueron; dijeron que no por esto y por lo otro. Expusieron sus motivos y no fueron nunca más a las reuniones. Una cosa es tomar una actitud así y argumentar el porqué no, de respeto, de opinión de cada uno y otra cosa es patotear. Cuando se puso la piedra inaugural, el 24 de marzo del otro año, que diluviaba... un horror como diluviaba... Simbólicamente fue... ¿te imaginás?... Se marcó el lugar donde se iba a empezar a hacer el Parque. Se puso una piedra que después se arrancó... El tema era lo que ocurrió en ese momento. Hubo mucha discusión por parte de algunos legisladores que confirmó lo que nosotros decíamos porque lo importante es que "se hace lo que los Organismos decidimos" Eso es importantísimo. ¡Se nos han abierto así! Es un momento y una apertura que la tenemos que aprovechar, entonces ese era el momento. "Acá se levantará el monumento... y reivindicamos la lucha de nuestros hijos..." "Una cosa así... Vamos para allá, previa reunión con H.I.J.O.S. - te estoy hablando hace mucho tiempo- y, gracias a Dios, los chicos han ido reconsiderado el tema... Hay que ver que son chicos jóvenes, que tienen la carga de muchas cosas... Está la famosa "insolente juventud" como todos lo sabemos. Acá nadie nos va a enseñar... porque eso lo hemos pasado con nuestros hijos... y ahora son como nuestros nietos... Unos pibes divinos... En su momento fue tremendo. Si ellos querían ir allá que fueran con banderas pero que no fueran a patotear. ¡No sabes lo que fue! Las de Hebe, los Ex Detenidos, hasta nos gritaron ¡traidoras!... Fue una cosa muy desagrada-

ble, muy desagradable, pero creo que a la larga las que pierden son estas personas patoteras, porque se puede no estar acuerdo, pero no por eso justo a Madres, a Abuelas, a Familiares se las puede tachar de ¡traidoras! ¿Por qué "traidoras"? ¿Cuál es el meollo de esto? Argumentaban que: cómo era posible que con un gobierno radical, que fueron los que dictaron las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, nosotros pudiéramos estar trabajando y porque creían que en ese día famoso iba a ir De la Rúa... Y nada, no fue... El que sí fue es este chico Ibarra, que es la autoridad del momento, y bueno... fue un desastre. La lluvia... te estoy hablando de lo que ocurrió allí. Ese es el motivo por el cual decían que "cómo es posible que nosotros podamos trabajar con estos radicales". Pero no son "los radicales"... Porque cuando se consultó el tema de hacer el monumento por única vez, pero ¡por única vez!, todos los bloques, todos, todos, ¡hasta los de Bélicz...! ¡Todos votaron que sí!. Fue emocionante, de llorar, porque cada uno argumentaba y decía el porqué, si debía ser ese monumento u otro... Fue muy fuerte, muy fuerte. Yo sentí que los chicos estaban ahí. Estaban todos ahí... Les debemos eso y mucho más, y mucho más porque es una deuda que tiene el Estado... Todo el mundo tiene una deuda. Entonces, como te digo, ¡tiene que salir! y el hecho que digan que están ahora los radicales... Vos fijáte, ¿qué es lo que nos interesa, lo que va a perdurar a través de los años y de los años...? En cualquier cantidad de años ¿quién se va a acordar...? De la famosa asamblea del año '13 ¿alguien se acuerda...?, ¿quién la integraba...?... ¡No viene al caso, ni viene al caso! Lo que quedó es el resultado. Te digo, como tantas otras cosas, en el caso de este monumento... por los chicos... Que nosotros estemos trabajando en conjunto, que nos abran las puertas, que nos dejan hacer y deshacer, no nos impide que si tenemos que ir a protestar, a exigir, o lo que sea, lo seguiremos haciendo. Nosotros no bajamos los brazos. Por eso no nos sentimos ni traidoras, ni que vendemos la sangre de nadie... ¡Hay tantos atropellos y cosas que hasta resulta grotesco! Como ya te digo: ese es el motivo por el cual los Organismos hemos aceptado participar, ¡participar!, ¡exigir! y seguir y seguir adelante con esto. Toda esta movida maravillosa que se hizo a nivel internacional, con escultores... Fue maravillosa... Era una de las cosas en las que tanto insistía Marcelo Brodsky. Como él decía: "¡Esto va a ser fantástico!, porque en los países donde no se enteraron se van a enterar. ¡Esto es memoria!". Es lo que nosotros

perseguimos... Fueron 640 participantes que sacaron las bases para intervenir y se tuvo que seleccionar a 18... 9 argentinos y 9 extranjeros. Un jurado maravilloso... en buena hora se hizo el concurso, se seleccionaron...y ahora se está en eso...

GB | La oposición por parte de las otras agrupaciones tenía que ver solamente con el momento coyuntural, por tratarse de un gobierno radical... (¿?)

TA | Sí...

GB | ¿O había algún otro argumento?, por ejemplo: vos mencionaste que en la convocatoria se pidió que las esculturas -yo lo interpreto de esta manera- que no fueran golpes bajos sino que se trabajara de otra manera, ¿hubo algo en la cuestión ética de la propuesta...?

TA | No, no...

GB | ¿... que los otros cuestionaran?

TA | No; no. ¡Si ni se enteraron...!

GB | ¿No les interesó...?

TA | No, no les interesó... Vos sabés que hay algunos que dijeron que no, que no, que no... y pasado el tiempo, no. ¡Pará! ¡Yo sí! Yo quiero que esté el nombre de mi hermano. ¡Cómo no va a estar! ¿Y sabes lo que ocurre con respecto a los nombres de los que van a estar? No son ya nuestros hijos; pertenecen a la historia. Nuestros hijos... ¡Nadie puede disponer de uno u otro!... Ya no son nuestros... GB | ... pero, por ejemplo, ¿no hubo alguna discusión que se refiriera a cómo iban a ser las obras de los desaparecidos y asesinados... a si iban a ser recordados como la figura de combatientes...

TA | ¡Ahí está!, ¡eso es lo fantástico! Por eso decimos: "Detenidos Desaparecidos Y Asesinados". Ahí entra el que tomó las armas, el que no tomó las armas. Nosotros reivindicamos a todos. ¡Toda la vida lo hemos hecho, toda la vida! Nosotros no discriminamos ni por broma, porque ahí si que hay que decir: "por algo será"... Nosotros reivindicamos a todos. Por eso es excelente. Pero costó, ¡costó eh! Costó que dijéramos: "Asesinados", porque ahí hubo discusión...

GB | En alguna oportunidad escuché que alguna de las propuestas era, por ejemplo, un único monumento pero recordando sólo al "combatiente"...

TA | Mirá hay tantas propuestas tan insólitas... Algunos decían: "¡¡No!! Esto tiene que ser del pueblo, ¡realmente con dinero del pueblo!... ¡Escucháme!... ¡Ni un par de zapatos te compra el pueblo! ¡Vamos! y ¡¿a dónde!? Querían un monumento en la Plaza de Mayo... Si vamos a estar esperando obtener plata por parte del pueblo en estos momentos... Cómo está toda la gente... Esto es una cosa que se le exige al Estado. El Estado somos todos y ¡el

Estado nos debe esto y mucho más! ¿Entendés?... No, no, no. La diferencia ha sido esa, puntualmente, porque era un gobierno radical. ¿Qué cuernos nos importa si estamos haciendo lo que nosotros queremos? Te vuelvo a repetir, vos pensá que ellos son nuestros representantes. El famoso Estado somos todos nosotros. Entonces: adelante. No tenemos ningún tipo de mea culpa, absolutamente, pero ¡absolutamente! Así que rogamos que esto..., cuesta porque somos todos... Las licitaciones... Pero bueno, eso escapa a nosotros, está en marcha, ¡está en marcha! ¡Que lo terminen de una vez! Va a ser una cosa única. Única porque es la primera vez en la Argentina que intervienen artistas internacionales y ¡de qué talla!, para, nada más y nada menos que para una cosa así; para recordar. Acá han venido museólogos. Han venido de todas partes... Esto no se improvisó y el jurado que hubo fue estupendo. Fueron los que decidieron. A nosotros nos da mucha pena por aquellos que no quieren intervenir en esto, pero sobre todo aclarar que: una cosa es abstenerse y otra es ofender. Porque no nos ofenden a nosotros. Están ofendiendo a nuestros chicos. Nosotros somos intermediarios... Te vuelvo a repetir: la reivindicación es un elemento que es pa-ra-to-dos. Todos. Esto es importante.

GB | Yo siempre pensé también un monumento a las Madres...

TA | ¿¿A las Madres??

GB | Sí. Monumento a las Madres. Como un monumento a las Madres, como el símbolo de lucha... Las Madres como símbolo de lucha y también de la memoria. Han sido símbolo de resistencia en los tiempos más difíciles de la dictadura... y el lugar del monumento tendría que ser la Plaza de Mayo...

TA | ¡¡Nosotras no aceptamos un monumento a las Madres che!!

GB | No estrictamente un monumento...

TA | Nuestra lucha está en Plaza de Mayo

GB | Sí, está en Plaza de Mayo...

TA | Está simbolizada.

GB | Está simbolizada en la Plaza de Mayo, pero bueno, vos mencionaste la Asamblea del año '13 y yo pienso en la Plaza de Mayo que es donde prácticamente se tejieron todos los hechos importantes del país; los hitos importantes de la historia argentina... y es, precisamente, en el piso de la Plaza donde está estampado el pañuelo de las Madres...

TA | Sí...

GB | Eso, para mí, en realidad, es el "monumento", el verdadero...

TA | Eso es memoria...

GB | Sí...

TA | Eso es memoria y es lo que realizamos todos los jueves. Pero a mí me gusta el "nombre y apellido" De ahí que nosotros, la Línea Fundadora, en nuestros pañuelos pedimos por los 30.000 pero le ponemos "nombre y apellido" a nuestros hijos. Basta de ser "NN". Eso es memoria. Nosotros les ponemos "nombre y apellido", de ahí también que la Línea Fundadora acepta las exhumaciones, porque la exhumación... ¡Ojalá yo tuviera los restos de mi hijo! Eso por una parte humana... ¿Qué madre puede prohibir a otra madre...? ¡Por favor!, ¿quiénes somos nosotros para prohibir a otra madre, a otro hermano, que tenga los restos de sus seres queridos? Esa es la parte humana y la parte política. Dejan de ser "NN" y se les devuelve el apellido porque son sus voces. Estos chicos, los antropólogos (el Equipo Argentino de Antropología Forense), ¡hacen una tarea impresionante...! Restos de tortura... Casi todos tienen un tiro acá, un tiro en la nuca... restos de tortura... Hasta se ha encontrado un feto colgando. ¿Dónde está el enfrentamiento? Son las voces de ellos que desde sus restos, sus huesos, denuncian cómo los asesinaron... ¿"Enfrentamientos con fuerzas de seguridad?"... ¡Por favor! Lisa y llanamente: ¡a-se-si-na-tos! Entonces, ¿cómo van a estar en contra de las exhumaciones...? Todo eso es memoria y se les da "nombre y apellido". Nosotros cuando hacemos lo que hacemos, cuando ponemos las fotos son con "nombre y apellido". No sólo la fotito porque estamos pidiendo por los 30.000. ¡Por Dios! Si no ¡nosotros los volvemos a desaparecer...! ¿Te das cuenta...? Así que lo de la Plaza de Mayo es memoria...

GB | Por eso te preguntaba si nunca se planteó también a la Legislatura que ese pañuelo, que está pintado espontáneamente por un autor anónimo sobre la vuelta que empezaron a dar... Que quede ahí para siempre. Que quede como algo oficial en el piso de Plaza de Mayo... no sé si me entendés...(¿?)

TA | Sí, ¿sabes qué pasa? Nosotros hasta no aceptamos que nos digan: "madres heroicas". Tal vez lo fuimos, de manera inconsciente... Hicimos lo que cualquier madre haría por su hijo, así que nada de heroicidad. Nos han hecho muchas cosas a las Madres. Tenemos el coraje cívico. Gracias a Dios a Azucena Villaflor le pusieron su nombre a un monolito, allá por la Costanera Sur... pero nosotros damos un paso al costado. ¡¡Son nues-tros-hi-jos!! Es una cosa que en general todas pensamos así. Por ejemplo: "se entrega un premio a fula-

na de tal" ¡¡No!! ¡¡Es a todas las Madres!! ¡¡Dejémosnos de poner nombres!! Es al movimiento de Madres cuando hay una distinción. Siempre lo digo, estoy harta de lo contrario. Lo digo acá y en Europa, donde sea... algunas porque nos movemos más, porque somos más jóvenes o menos viejas... (risas) Todas tenemos mucha juventud acumulada a esta altura... Pero bueno, por lo que sea, figuramos más... Lo que sea... Pero yo reivindico a todas las mamás. Mirá, ocurre algo muy emocionante. Cuando hacemos algo porque hay una fecha importante y las ves, a las mamás, con los bastones -y perdónenme pero me emociona mucho- y las ves a las viejas agarrándose diciendo: "Aquí estamos. No bajamos los brazos"... y aparecen las viejas ahí... Entonces: ¡¡Dejémosnos de joder con los premios con nombre!! ¡¡No señor!! Todas tienen el mismo derecho de ser reconocidas como madres. Vuelvo a repetirte: algunas porque... qué se yo... pero no lo acepto, ¡no lo acepto! No, no, no... Me parece que no puede ser a una. No, no, no. ¡Me parece que tiene que ser a todas! Reconocerlo está en cada una y tener la humildad de decirlo. ¿Somos derechos y humanos o no? Así que ya te digo: lo importante para nosotros es que por fin haya una cosa importante, acorde con la lucha de nuestros hijos. Con lo que ellos soñaban. Y que después haya un reconocimiento que la gente que venga de todas partes, de acá y de allá, que vaya y que vea y, además, no va a ser solamente el monumento y las esculturas. Va a haber abajo toda una sala con informática donde va a haber permanentemente muestras, charlas... Va a ser una cosa viva; no va a ser una cosa estática. Que la gente se informe. Que se informe y al que no le gusta ¡que se jorobe! Vuelvo a repetirte: tiene que estar el nombre de todos. Ya no son nuestros. Pertenece a la historia. Son de la humanidad. No hay derecho, realmente, a discriminar... ¿cómo van a discriminar a los desaparecidos?

GB | ¿Cuándo es la inauguración?

TA | Estamos en el 2000. Se cree que será en el 2001... Todas esperamos, ojalá, que así sea... Deseamos verlo... ¿te das cuenta? Hay muchas mamás que necesitan... que están quedando en el camino... Que por más que están muy mal, muy mal, muy enfermas... Por eso lo que rogamos, todas, es poder verlo. Queda para la historia. Quiero tocar el nombre de mi hijo. Lo quiero tocar... Va a estar a una altura para que todas los podamos tocar... Es una cosa loca ¿no?, pero lo quiero tocar...

La sensación de pérdida

Por David Elliot (trad. GAB)

Fue un honor para mí haber sido el único miembro europeo requerido para integrar el jurado del Parque de la Memoria. Me he especializado en analizar y escribir acerca de culturas bajo la presión de sistemas totalitarios pero, no creo que aquellos que me convocaron lo supieran entonces. Había visitado Buenos Aires en varias oportunidades al final de los '80 en relación a una muestra y para preparar una publicación acerca del arte moderno en la Argentina desde 1920 hasta el presente. Mientras hice esto pude constatar el silencio continuo sobre los "años de plomo" que tenía todas las características de un trauma, sumergido pero no olvidado. Era claro que sólo con un gran esfuerzo los artistas y otros podían comenzar a aproximarse al horror de lo que habían experimentado. Durante los años de la Dictadura Militar muchos artistas y escritores optaron por lo que el escritor ruso Isaak Babel había, en el comienzo mismo de la represión estalinista, descripto como el "género del silencio".

En este contexto me impresionó fuertemente que aquellos que eran responsables de planificar el nuevo Parque de la

Memoria miraran tanto al futuro como al pasado encargando nuevos trabajos a una extensa gama de artistas a lo largo de todo el mundo que reflejaban la vitalidad del arte contemporáneo. Ello representa un adecuada y positiva señal de memoria.

El jurado se encontró en dos oportunidades: la primera para recorrer un vasto número de cajas que contenían los cientos de propuestas y maquetas que se habían enviado. Esto ciertamente se presentó como algo difícil de manejar y, mirando atrás, hubiera sido más eficiente haber solicitado solamente fotografías y dispositivas, pero todos gozamos de un tiempo estimulante a través del examen y discusión de aquellas obras que nos hubiera gustado ver preseleccionadas. Como grupo el jurado era más bien grande y abarcativo y se lo puede describir como compuesto por dos grupos principales: el de aquellos que eran especialistas en arte contemporáneo y el de aquellos que representaban a las organizaciones de Derechos Humanos que estaban planeando el Parque; algunos miembros, como el artista Carlos Alonso, a través de su historia personal, unía ambas categorías. Nuestro trabajo fue rápido y furioso, estrechando la selección a una preselección basada en aquello que se presenta-

ba como las cualidades intrínsecas de las obras en cuestión. El clima de trabajo en el jurado fue intenso aunque, por momentos, la sensación de pérdida en el ambiente se volvía difícil de llevar. Ello para mí se intensificó cuando Françoise Yolahem de repente, en medio del trabajo, tuvo que regresar a su hogar por la noticia de la muerte de su pareja; sobre el final del segundo encuentro Lilian Llanes, otro miembro del jurado, lamentablemente también tuvo que regresar a su hogar bajo las mismas circunstancias.

El hacer las elecciones finales del segundo encuentro demostró ser mucho más difícil de lo que cualquiera de nosotros hubiera imaginado y fue en ese punto que los diferentes focos de interés de los asesores externos y de aquellos que estaban llevando adelante el proyecto por un corto tiempo se hicieron sentir. Esto fue resuelto con posterioridad en discusiones entre nosotros y con los diferentes artistas que habían sido considerados. Espero ansiosamente ver el Parque de la Memoria concretado como un enlace positivo entre los elementos trágicos del pasado argentino y la creencia en una futura e inalienable libertad de la cultura.

El espíritu de la convocatoria

Por Nora Iniesta

A propósito de mi participación en el concurso "Escultura y Memoria" en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el terrorismo de estado en la Argentina. En un país con poca memoria, de olvido fácil y de perdones por decreto, siempre quedan como recurso los artistas; aquellos olvidados históricos que a la hora de la solidaridad, de lo perdurable y

valedero, se los trae a presente para convocarlos a un proyecto que celebro, dado que significa una oportunidad más para poder involucrarse, desarrollar y crear, en este caso dentro de una temática específicamente atractiva. Hablo de atractiva por dos cosas fundamentales: haber tenido la oportunidad de plasmar un hecho histórico y cercano que nos ha tocado en suerte vivirlo muy de cerca; conozco poca gente a la que no le falte un amigo, un hermano o un pariente;

guerra que además tuvo y tiene sus dos bandos muy identificados, y que queda muy claro a quienes estamos tristemente homenajeando. Ello me motivó a presentar dos proyectos compartidos en su concepto y realización con el arquitecto y artista Roberto Frangella, los que si bien no fueron seleccionados, significaron desde ya las ganas de dar el sí, dentro de lo que fue el espíritu de esta convocatoria.

“La contemplación y la intimidad en el acto de recordar son necesarios”

Por Mónica van Asperen

Mi propuesta para el Parque de la Memoria la realicé con el arquitecto Mauricio Corbalán; nuestra idea fue desarrollar un espacio en un material textil, donde pudieran proyectarse fuentes de luz, e imágenes, lo opuesto a lo establecido, al monumento, y en lo personal pienso que la idea de memoria como espacio a ser recorrido es más reparadora que la idea de monumento, tan relacionado al poder.

Si bien mi proyecto estaba lejos de ser lo óptimo, creo que la contemplación y la intimidad en el acto de recordar son necesarios, sobre todo cuando el exterminio fue tan de raíz. Mis razones, son bastante personales, y no lamento haber vivido esta experiencia, creo que todos fuimos tocados por lo mismo de alguna u otra manera. En el año '70 mi hermano escuchaba furiosamente música nacional, leía "Las Venas abiertas de América Latina", admiraba la revolución del Che, y participaba de todos los movimientos que significaran cambio, yo con 7 años lo admiraba a él, estudiaba música en el Conservatorio, y también por supuesto creía en el cambio, mis padres discutían sobre las ideas de mi hermano, y por que desaparecía y aparecía de casa, sin muchas respuestas, un día faltó más tiempo de la cuenta, y mis padres pidieron un habeas corpus, nunca me voy olvidar de esa palabra, finalmente

después de un tiempo mi hermano volvió a casa, y mi padre le dijo en la cocina andáte o te van a matar, nos van a matar a todos, están inventando atentados, después de esa charla, mi hermano se fue 14 años, y no lo volví a ver hasta la democracia, durante el tiempo que el no estuvo mi padre se enfermó del corazón y estuvo en cama, el mismo tiempo que mi hermano no estuvo, luego falleció. Esos fueron tiempos difíciles para crear, porque la muerte estaba más presente que la vida, pero esta experiencia me dio a mi una conciencia, diferente, y una fuerza increíble, la dictadura instaló en mi una pregunta, ¿dónde habita el mal en el cuerpo? Descubrí de muy chica, que una parte del ADN es luz y otra parte oscuridad, y que cada uno en sus acciones elige con que porción quiere vivir, así se sobrevive en los campos de concentración eligiendo día a día por la vida, por construirse, se elige todos los días esa parte y se le dice chau a la otra. Así fue como pude terminar mis estudios, e inclusive destacarme en algunas cosas, con el tiempo desarrollé mi pensamiento, nunca pienso en el tiempo que me va llevar realizarme solo pienso en hacerlo, esta elección por la única partícula constructiva también fue el comienzo de la vida de mi hermano y de mi madre, ella cultiva un jardín en el medio de un páramo donde nos juntamos a celebrar, ya no a recordar.

Ahora hace un tiempo estoy pensando en

otra pregunta, es sobre el significado de patria, unos amigos Siquier y Grandio me recomendaron un par de libros y yo otros a ellos, uno es el Facundo de Sarmiento, Estrada y yo les recomiendo La historia de Rigoberta Menchu, una guatemalteca premio Nobel de La Paz.

Y el Facundo dice así: No se renuncia porque la fortuna haya favorecido a un tirano durante largos y pesados años, la fortuna es ciega, y un día que no acierte a encontrar a su favorito entre el humo denso y la polvareda sofocante de los combates, adios tirano!, adios tiranía! No se renuncia porque todas las brutales e ignorantes tradiciones coloniales hayan podido más en un momento de extravío en el ánimo de masas inexpertas, las convulsiones políticas traen también la experiencia y la luz, y es ley de la humanidad que los intereses nuevos, las ideas fecundas, el progreso, triunfen al fin, de las tradiciones envejecidas, de los hábitos ignorantes y de las preocupaciones estacionarias. No se renuncia porque en un pueblo haya millares de hombres candorosos, que toman el bien por el mal, egoístas que sacan de él su provecho, indiferentes que lo ven sin interesarse, tímidos que no se atreven a combatirlo, corrompidos en fin que no conociéndolo, se entregan a él por inclinación al mal, por depravación, siempre ha habido en los pueblos todo esto, y nunca el mal ha triunfado definitivamente.

“Hacer el proyecto fue entrar en contacto profundo con el dolor y la muerte”

Por Betina Sor

El tema del descenso a los infiernos ha sido recurrente a lo largo de la Historia del Arte. El mito de "Orfeo y Eurídice", en pintura y ópera; la "Divina Comedia" del Dante; "La Puerta del Infierno" de Rodin, El Bosco; más recientemente la ampliación del Museo Judío de Berlín o algunas Instalaciones contemporáneas.

En la Argentina hubo una entrada a los infiernos y fue precisamente en marzo de 1976. El terrorismo de estado instaló la existencia de un infierno al crear la figura del desaparecido.

Frente a la convocatoria del concurso surgió la necesidad de presentarse para

poder expresar desde mi lugar de artista esta situación. Todo objeto presente evoca la existencia de un objeto ausente: el monumento evidenciaría y actualizaría parte de la historia.

Sin embargo, la observación de una escultura o monumento representativo del hecho no eran suficientes ni correctos para mí, por lo cual concebí, junto con la arquitecta López, un espacio de tránsito que va desde la oscuridad hacia la luz. La idea fue crear un lugar de reflexión, dolor y pensamiento.

El hecho de que fuera un concurso con convocatoria internacional me impulsó a presentarme, debido a que redimensiona el genocidio nacional como un hecho histórico mundial que atañe a toda la humanidad.

Me pareció también interesante el modo en que se convocó a los artistas. Se respetaron los tiempos de entrega, estaban claros los procesos de presentación (por lo menos hasta donde yo llegué) y se realizó al final un libro con todos los proyectos presentados, otorgando uno a cada participante. Esto testimonia el interés de los organizadores por "dejar constancia escrita" (a las palabras se las lleva el viento) y valora el trabajo del artista como parte de la sociedad en que vive.

No lo gané, pero no me arrepiento de haberme presentado. Hacer el proyecto fue entrar en contacto profundo con el dolor y la muerte, pero eso mismo es lo que me conectó con la vida.

“Proceso de retrospectación nacional”

Por Florencia Batitti (Producción Artística Parque de la Memoria)

Sabemos que la memoria es selectiva y fundamentalmente dispar. Por lo tanto, cuando la sociedad (o algún sector de ella) se propone recordar hechos traumáticos, indefectiblemente genera diferentes formas de representación y discursos encontrados. No obstante, es necesario activar el pasado para construir (nos) un futuro diferente. Renunciar, definitivamente, a los gobiernos de facto como posibles vías políticas. Convengamos que es bastante razonable pensar que, para lograr algo sin precedentes - una sociedad más consciente de sus conductas reprimidas y represoras y respetuosa de los derechos básicos de todas las personas - es necesario tomar acciones nuevas, generar hechos que no tengan antelación.

Algunas de las acciones que conforman el proyecto "Parque de la Memoria" tienen carácter fundacional y podrían estar destinadas a brindar un espacio de reflexión inédito en torno a un tema que, inconcebible o convenientemente para muchos, sigue siendo tabú: el terrorismo de estado. El mismo que, en nombre de un

"proceso de reorganización nacional" y lucha contra la subversión, utilizó el aparato estatal sostenido económicamente por los ciudadanos para ejercer prácticas sistemáticas de desaparición forzosa de personas, torturó física y psicológicamente, arrojó individuos vivos al río y se apropió ilegalmente de recién nacidos para "redistribuirlos" según su delirante y autoritario criterio.

Un memorial de piedra con los nombres de todos los detenidos-desaparecidos y asesinados por el terrorismo de estado que brinde la posibilidad de conocer los nombres y apellidos (y posiblemente la edad en la que desaparecieron o murieron); un centro de consultas e información que a través de una base de datos ofrezca información sobre estas personas a quien quiera solicitarla; un parque de arte público contemporáneo, que reúna proyectos de artistas argentinos y extranjeros y una sala de exposiciones temporarias, que ofrezca una programación de propuestas artísticas comprometidas con la defensa y la concientización de los derechos humanos, son - aunque por el momento proyectos - acciones tendientes a producir hechos sin precedentes. Sin embargo, es de rigor agregar, que es-

te emprendimiento siempre mantendrá un carácter incompleto e irresuelto mientras no se juzgue y castigue a todos los responsables. La mera imagen de un Videla o un Astiz paseando por el futuro parque, además de mostrarse como una paradoja absurda, oscurece y obstruye considerablemente el poder simbólico, evocativo y generador de todo el proyecto.

Uno de los lenguajes que el Parque de la Memoria elige para hablar de lo ocurrido es el lenguaje del arte. Acaso el arte sea apto para "hacer memoria" porque al manifestarse metafóricamente permite interpretaciones no condicionadas, presentándose como signo abierto y disparador. Aunque considerado por muchos como críptico y hermético, el arte contemporáneo parece propicio para favorecer el desarrollo de una conciencia crítica y reflexiva. En este caso en particular propone además, una fricción que pone en juego dimensiones éticas, históricas, artísticas y políticas. Habrá que esperar y seguir trabajando para ver como el Parque, no ya el proyecto, funciona y opera desde éstas y otras perspectivas en nuestra comunidad.

Bocetos en una servilleta

"ESCULTURA Y MEMORIA. 665 PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO EN HOMENAJE A LOS DETENIDOS, DESAPARECIDOS Y ASESINADOS POR EL TERRORISMO DE ESTADO EN LA ARGENTINA"

EDITADO POR LA COMISION MONUMENTO A LAS VICTIMAS DEL TERRORISMO DE ESTADO Y EUDEBA.

683 PAGES. MARZO DE 2000

Por Lux Lindner

Hace algunas semanas tuve la oportunidad de ver el libro "Escultura y Memoria" que recoge los proyectos presentados para el Parque de la Memoria; mi primera impresión, por cierto bastante escalofriante, no ha cambiado ahora que me han prestado efectivamente el libro y puedo examinar-

lo con detalle.

No voy a extenderme innecesariamente. Creo que está claro que a los artistas que se presentaron (elevado porcentaje de oportunistas, muertos vivientes y zancos-Mano Negra), les interesaba más la presencia de unos miles de dólares que la ausencia de varios miles de personas; los proyectos recurren a los estereotipos mas inmediatos como la frase "Nunca Más" achicada, agrandada o pavimentada o pañuelitos de Plaza de Mayo agrandados, achicados o multiplicados; semántica cero.

Por lo visto el tema no da para mucho, y no hay que darle al juez motivo para quejarse.

La presentación de los proyectos tiene la consistencia de un boceto en una servilleta del Florida Garden (el papel en que

el libro fue impreso refuerza esa impresión). La cantidad de horas-hombre que requirió cada proyecto es bastante uniforme... y la mínima posible.

Aunque los muertos eran argentinos por esta cosa de la globalización aparecen involucrados nombres de otras latitudes que ni deben saber donde queda Argentina desenterrando proyectos que juntaban polvo en los armarios de sus países con seguridad social; no son demasiado peores que sus colegas argentinos, lo que no sugiere que sean buenos, sino que para los argentinos la dictadura ha gobernado un país que queda muuuuuy lejos.

La dificultad para criticar es entendible; ese montón de gente fue asesinada para que nuestro mundo tuviera una forma... la forma que tiene actualmente.

Muchas fueron las personas convocadas para participar y aportar su opinión en este dossier dedicado al Parque de la Memoria. Algunos no contestaron, otros prefirieron no intervenir, otros no tuvieron tiempo o posibilidad de hacer llegar su contribución. Por las características del tema las notas que vayamos recibiendo serán publicadas en los próximos números.

Aguafuerte

ramona agradece a

imprime varias
revistas buenas

Tse Tse
Belleza & Felicidad
Confines
Pis de gato
además,
libros de poesía y de todo

Espacio Giesso

y Galería

Roberto Martín

san josé 1641. buenos aires
4304-9139
aguafuerte@lacasilla.com.ar

por la fiesta y el remate

Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino

Dinámicas de la legitimación

Por Rafael Cippolini

4 1.No estaría mal invertir la ya célebre proposición de Gombrich y escribir que nunca existieron artistas, sino únicamente el arte. De esta forma, los artistas serían, ni más ni menos, un invento o una posibilidad del arte.

Entonces podríamos dedicarnos a algo verdaderamente interesante, o sea: a las significaciones y los conceptos que hacen real eso que llamamos arte, y en como las culturas se han dejado atravesar por sus historias y definiciones. El arte, finalmente, es lo que hace que los artistas sean artistas.

En esta dirección, la pregunta sobre qué es el arte, sobre qué podría ser, deja, provisoriamente, entre paréntesis a los artistas, que no son más que su consecuencia. Pero bien ¿qué es el arte?

En principio, aquello que se lee y entiende como tal. Una lectura y, por sobre todo, una valoración. La fijación de esta palabra que esconde una guerra de valores. La tarea de ensayar permanentemente nuevas maneras de leer.

Comenzaremos preguntándonos, en esta oportunidad, ¿qué significaba arte el 22 de septiembre de 1999, cuando en el Centro Rojas Gustavo Bruzzone (editor de esta revista y coleccionista de arte de los noventa) en el texto que escribió presentando la exhibición que inauguraba esa noche y consistía en un recorte de su colección, hizo referencia a la debilidad impositiva de los críticos, a su impotencia de legitimación, enfrentándolos al poder de los artistas (de ciertos artistas) como autoridades al momento de definir los valores en juego?

Si en la efectividad de su legitimación, según Bruzzone, los artistas determinaban lo valorable, lo que quedaba por preguntarnos era ¿cómo legitiman? ¿Por qué legitiman a quienes legitiman? Y fundamentalmente ¿El reconocimiento ¿de quién? les confiere poder de legitimar?

¿O únicamente tendríamos que preguntarnos por qué esas legitimaciones funcionan? Y cómo funcionan.

La guerra de los discursos hacía más de una década que nos había aportado las primeras pistas. Y aún lo seguiría haciendo.

Dos de los artistas emblemáticamente legitimadores, para Bruzzone, eran Pablo Suárez y Gumier Maier. Si este último en 1989 había escrito:

"El arte, lo sagrado, se escurre de las pretensiones, adolece de fugacidad, se instala donde no se lo nombra."

El primero contestaría, en un reportaje publicado en junio de 2000:

"Pongamos el caso del Rojas, porque nos es cercano y porque me interesa. Para mí, es un lugar muy valioso: durante toda la década del noventa fue uno de los pocos lugares de Buenos Aires donde realmente pasó algo. El artifice de eso fue Gumier Maier, que logró armar, prácticamente sin medios y sin sala, un espacio en el que, con el tiempo, la mayor parte de la gente que estaba haciendo algo quería exponer. Él logró instalar un tipo de estética que, para ese momento por lo menos, funcionó bien. El problema es que ese discurso hoy ya es absolutamente inútil. (...) En su momento sirvió para desacralizar cierta idea de "artisticidad" e incorporar elementos del ornamento popular. (...) Allí se respiraba cierto aire de amateurismo frente a una estupidez profesionalizante que tocó a todo el mundo: una sensación de que había que convertirse en un ejecutivo de las artes plásticas. El Rojas rompe con eso. Pero una vez instalada, la estructura estética se transforma en academia.

(...) La idea de símil tiene que ver con ciertos mecanismos tramposos del sistema que hacen que el arte deba parecerse a la idea que el público tiene del arte. Es un mecanismo de mercado: si el arte se parece al arte, es más vendible. Ahora, lo terrible es que el arte nunca se pareció al arte. El arte siempre rompió los moldes y, fundamentalmente, produjo un cambio de actitud. Todo está ceñido de una artisticidad bochornosa".

El quid, la determinación de lugar estaba echada en la dualidad ¿el arte es lo que se exhibe en los museos y galerías? ¿O siem-

pre aparece ahí donde nadie lo espera?

La aquilatación de un lugar y de un no - lugar.

En esta tensión se manifestaron las legitimaciones del arte de los noventa. En muchos sentidos, haciendo tradición con algunos presupuestos de cierto conceptualismo nacido en los sesenta: el arte irrumpiendo fuera de los lugares del arte.

La institución del arte contra su imposibilidad de permanecer como tal.

Por supuesto, no todos estuvieron de acuerdo.

2. Nadie duda que Marcelo Pombo y Pablo Siquier fueron y son los artistas más importantes de los noventa en Argentina. Ellos solos sirven para trazar un mapa de lo más interesante que sucedió en el campo de las artes visuales durante toda una década.

A principios de ésta, se hablaba y se escribía sobre una polarización: Pombo como el emergente más significativo del Rojas, Siquier como el referente más consumado del ICI. Una muestra que ya cité en estos mismos apuntes, vino a sellar la unión de los escenarios: Alvarez, Pombo, Harte, Siquier, Ballesteros, en Ruth Benzar, que tuvo su tiempo entre el 3 de junio y el 11 de mes siguiente en 1992. Fue la primera vez que expusieron juntos. El texto del catálogo estuvo a cargo del crítico López Anaya.

Como es habitual en este crítico, los artistas aparecieron simplemente como receptores de un género (en su aparato conceptual, artista es aquel que ejemplifica y se ejemplifica en un género que lo antecede, siendo la estructura del arte un territorio balizado por géneros). Siquier "un pintor cuya obra se identifica con el Neo Geo"; Pombo "un artista Neo Pop (...) más cerca a la cultura de masas, de la retórica de la persuasión, interesado en el kistch comercial, con sus estrategias de apropiación y transformación de algunos productos comerciales".

El arte, en su visión, se define por el género - que tiende a convertirse en categoría perdurable en tanto sucursal de una ten-

dencia internacional - y el artista se limita en tanto a vehiculizar esta persistencia. Este pertenecer y obedecer a los derroteros del género sería su legitimación. El artista se legitima cuando encarna mejor a un género. Se convierte entonces en modelo (de ese género).

Resumiendo: según López Anaya el artista queda legitimado cuando obedece al discurso de un género.

Por supuesto que si el arte aparece donde no se lo espera, no puede haber constitución de género.

Y esos son los parámetros de la guerra.

En la concepción a la que suscribe López Anaya, la dinámica de las artes tiende a describirse como un género superando a otro. Lo supera porque lo decide el mercado y el crítico lo acata. Por supuesto, para no evidenciar este juego, se confunden a propósito las nociones de género, tendencia y escuela.

En charla reciente, Pombo me dijo: "tendríamos que tratar de tomar conciencia de que para intentar ser internacionales primero debemos aceptar nuestro provincialismo, el cual se manifiesta, antes que nada, en nuestras contradicciones". Un examen de contradicciones que supone un ejercicio intenso de subjetividad.

A este respecto, Siquier diría en unas jornadas organizadas por la Universidad Di Tella, publicadas en marzo de 1998:

"Uno de los aspectos de la producción artística de los noventa que más dificultosamente puedo identificar con la clase en el poder, es el grado que muestran estos artistas de lo que podríamos llamar interioridad. En contraposición con las exteriorizaciones, el juego de las apariencias y la idea de espectáculo que vemos todos los días en los medios, estos artistas construyen su repertorio formal con decisiones profundamente íntimas, justificadas sólo en su mente, en su corazón o donde sea que estas cuestiones se diluciden. La obsesión con la que trabajan, apunta a satisfacer mandatos hiper - subjetivos con la mayor precisión posible y a no producir un efecto determinado sobre el espectador. Más allá de que todos queremos fascinar al usuario. (...) Actualmente los artistas han aumentado hasta la exasperación el foco en los elementos que constituyen la obra (la muestra de Marcelo Pombo en Ruth Benzacar es el mejor ejemplo). Como si al limitarse la parcela de universo que se quiere representar hubiese más tiempo para la observación minuciosa y detallada. (...) A pesar de que grandes museos en el mundo hacen muestras fan-

tásticas con presupuestos enormes, creo que el arte ha perdido una parte del lugar de preponderancia que supo tener. Creo que esa escena la ocupan hoy los medios (...)"

Esta hiper - subjetivización a la que se refiere Siquier, no puede sino, al entrar en escena, coincidir con una toma de distancia con los presupuestos discursivos de legitimación planteados desde el espacio crítico, ya sea en lo académico o en los medios.

Por supuesto, los matices son importantes, ya que Siquier es partidario de repensar las políticas, la necesidad, las argumentaciones y los modos operandi de las galerías y museos en tanto productores de un discurso que será indefectiblemente histórico, antes de situar al arte en una especial situación de desamparo (ahí donde todavía no fue nombrado).

Percepción extraña de todo espacio de arte; sobre el Rojas, sin ir más lejos. No hay más que revisar la contratapa del ensayo sobre Copi, de César Aira, editado por Beatriz Viterbo en 1991, o el reportaje a Bergara Neuman realizado por Natalia Fernández Matienzo, publicado por el suplemento Radar de Página 12 el domingo 25 de febrero de este año.

3. Vidas paralelas.

En la más temprana obra de Siquier aparece su interés por el arte de los locos, de los drogadictos, los estados alterados de conciencia y sus formas y manifestaciones; su estilo se presentaba como un estudio y aproximación a las diferencias y a las perversiones del lenguaje.

"En algunos cuadros, toda la superficie aparece invadida por una saturación de infinitos vermes o lombrices. Las imágenes parecen tomas de laboratorio que enfocan en primer plano el cuerpo de una enfermedad en crecimiento. En esta etapa, en la extralimitación del dibujo hay todavía rastros del pulso del artista (...)" escribió Inés Katzenstein en 1997, para una retrospectiva del artista en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Casi por la misma época de este período de Siquier, Pombo se dedica a la enseñanza de chicos diferenciales. Una realidad que influye sobre su obra, volviéndola una y otra vez una indagación sobre su experiencia en tanto creador. Su obra tiende a ser evocativa: no escatima referentes. Propia de esta época son Navidad en San Francisco Solano y El vitraux de San Francisco Solano.

"Como después de la secundaria no había estudiado nada - salvo un mes que es-

tuve en la Pueyrredón - y estaba harto de trabajar en fábricas, o como cadete o vendedor, quise tener un título y me dediqué a estudiar Profesorado Especial en Discapacitados Mentales, desde el ochenta y seis hasta el ochenta y nueve. Al mismo tiempo que estudiaba, trabajaba en colegios diferenciales en zonas carenciadas del Gran Buenos Aires, donde toman estudiantes porque no hay gente que quiera trabajar. Es desúsimo, te imaginás la problemática que hay ahí. Pero yo era muy feliz y estaba absolutamente identificado con las manualidades, las artesanías que hacíamos."

Para su nueva etapa de creación (aún faltará una tercera), Siquier comienza a conceptualizar un borramiento entre lo abstracto y lo figurativo en tanto problema político. Los colores se unifican en una atmósfera de grises que provocan diversos grados de indagación en elencos arquitectónicos y ornamentales. Poco a poco ganaran lienzo el blanco y el negro.

En su obra se vuelve explícito un repaso crítico a los repertorios racionales. Propone la inclusión de una subjetividad indeleble y caprichosa en la misma diversidad formal. Una subjetividad que incide afectivamente en la idea plástica de racionalidad. Una crítica de lo subjetivo desde lo racional.

Esta subjetividad se vuelve evidente en los elementos compositivos y sus tradiciones (una tradición no ya como mandato o determinación sino como catálogo), en la distribución en el campo, una ilusión de "contención viciada" frente a las tendencias informalistas.

La elección de los temas nunca dejó de ser afectiva.

Si Siquier recurre al ornato vía Lozza, desprogramatizando su perceptismo, Pombo lo hace en una extraña visita al rococó, en el presuntuoso intento de una geometría que escape de lo racional. Actualmente, ambos se abocan full time a la pintura. Pombo, explorando formas que la crítica internacional define como surrealistas, o sea, tal como calificó sus imágenes, premonitoriamente, el crítico Albino Dieguez Videla a fines del año 1996; pero en este caso, no se hace referencia a un género, sino simplemente a una evocación.

4. Por último: el discurso de un crítico no es, sino, proponiendo una comparación, su obra.

Ahora bien ¿en qué se legitima ésta? ¿En un simple aparecer en un medio? ¿En el certificado de garantía de un título universitario?

¿Quién legitima a los críticos? ¿Quién legitima a los artistas como legitimadores?

¡Rojas! ¡Rosas! ¡Colorado! ¡Punzó! ¡Carmesí!

Rescate informativo sobre las polémicas de 1993 organizadas por Pierri, Pino y Schwartz

Por Débora Noceda y Horacio Torres

La serie de encuentros que organizaron los artistas Felipe Pino, Marcia Schwartz y Duilio Pierri bajo el título "¿Al margen de toda duda: pintura?", se realizaron en el Centro Cultural Ricardo Rojas desde el mes de abril de 1993 y durante ocho semanas consecutivas. La intención del artículo es hacer una reseña de lo ocurrido y rescatar algunos comentarios de las ¿míticas? Jornadas, para un posterior debate, ¿mítico? Las fuentes, pobres, pero fuentes al fin, corresponden a la ¿mítica? Revista La Maga. Si existieran o existiesen registros de los debates, al margen de estos pobres comentarios, rogamos enviárselos a ramona. Los ideólogos prometieron, en la nota presentación del ciclo, poner en evidencia mentiras y falsedades sobre las que se ha edificado el circuito de arte local. Fueron invitados artistas de todas las disciplinas, galeristas y críticos de arte, que intentaron dilucidar qué sucede con la pintura a la que se da por muerta, tenían la utópica esperanza que estos encuentros sean punto de partida para un cambio del sistema artístico y la relación de los plásticos con la sociedad: "porque a los pintores se nos aleja de la gente... se nos toma como excéntricos o tarados, y nosotros estamos trabajando a la par de cualquiera para sacar adelante algo que tiene que ver con nuestra cultura" comentó Schwartz.

Otro de los objetivos era la problemática del circuito del arte, que se debata sobre los problemas estéticos. Defensores de la pintura, los tres coinciden que el origen de las charlas fue la "confusión de la confusión. En el arte argentino hay una confusión desde el origen... Hay gente que dice las cosas como son y, por otro lado, hay una especie de ocultamiento" (Schwartz). Insisten que en el país hay pintores que han sido injustamente olvidados "...Berni, por ejemplo, está cada vez más dejado de lado y cada vez vale menos; también es-

tán Policastro, Cúnsolo, Gramajo Gutiérrez, Tiglio. Hay una pintura que está relacionada con este lugar y que el poder siempre ha marginado."(Pino)

En esta misma nota se pueden rescatar las siguientes citas, que dibuja los pensamientos de los organizadores, ávidos de intercambio y debate:

"En la Argentina hay una conjura entre críticos, galeristas y directores de Museos que lleva a que se combata a una persona que crea, que es original, que está haciendo algo que siente. Además hay un colonialismo total... Éste es un momento crítico, se siente que hay un sistema de presiones que hace que se achique tu creatividad". (Duilio Pierri).

"...Están los jóvenes que venden uno o dos cuadros y piensan que empezaron una maravillosa carrera. Nosotros tenemos una trayectoria y sabemos de qué se trata esto; lo que está sucediendo es como un cuento chino, y pensamos que las propias ganas de los artistas de que pase algo son las que mantienen a las galerías". (Marcia Schwartz)

Para la charla de galerías y su circuito invitaron a Ignacio Gutiérrez Zaldívar y Ruth Benzacar, entre otros, "para que digan de qué viven...se sostiene una galería por vender dos o tres cuadros? No, y la gente tiene la ficción de que sí. Además Zaldívar vive de una pintura actual hecha como si fuera el s.XIX, una copia asquerosa."(Marcia dixit)

Con respecto a la charla que reúne a los críticos, Marcia apunta sobre los mismos que "...uno de los divertimentos preferidos de los artistas es el de juntarse para reírse de los críticos; lo que ellos digan no tiene peso en nuestra opinión. Creo que es bueno que nosotros, que conocemos muchos resortes internos de este medio, nos reunamos y se los digamos a los pibes", -previa organización de alguna otra jornada ¿mítica? en el Rojas. Acerca del magro papel que cumple lo económico en la poca presencia del arte argentino en el exterior, y el rol particular que desempe-

ña Jorge Glusberg en estas negociaciones, el comentario no se hizo esperar: "...Es muy difícil por el tema económico; ni Cancillería ni los museos se hacen cargo de nada. Todo el mundo sabe que Glusberg hace todo mal, pero no hay otro." (Schwartz). "A mí me parece perfecto lo que él realiza, porque él lo hace y él lo paga. Lo que sucede es que el Gobierno debe tener una política" (Pierri).

Las mesas de las jornadas fueron divididas temáticamente: La conjura de los quesios ('porque no sabemos si son necios o unos quesos'), Subyacencia de una línea nacional de la que participaron los plásticos Kenneth Kemble, Enio Iommi y Raúl Lozza, otra bajo el título Pettoruti, flash art, Quinquela, los expositores fueron Juan Carlos Distéfano, Juan José Cambre, Jorge Pirozzi y el galerista Alejandro Furlong. Para Arte rosa Arte Light fueron invitados los artistas Omar Schirilo, Juan José Cambre, José Garófalo y Marcelo Pombo, Galerías y su circuito de la que formaron parte los galeristas Osvaldo Giesso, Ruth Benzacar, Federico Klemm e Ignacio Gutiérrez Zaldívar, que optó por rechazar la invitación. La Moda en el arte de la que participaron los artistas Roberto Jacoby, Luis Felipe Noé, Alfredo Prior y Eduardo Stupía, Arte, educación y poder -de la que no tenemos registro-, en la que invitaron a Raúl Santana, Margarita Paksa, Octavio Bordón, Jorge Helft, Roberto Elía y Jorge Gumier Maier y se cerró el ciclo con la mesa ¿Qué catzo hacemos? a la que asistieron los críticos Miguel Briante y Jorge Glusberg, el artista León Ferrari, Raúl Santana y César Fioravanti, presidente de la Sociedad de Artistas Plásticos.

Las reseñas siguientes pertenecen a dos de las jornadas del ciclo: La Moda en el Arte y ¿Qué catzo hacemos?. Para la primera, los organizadores consideran importante la presencia de Jacoby y Prior por que "...son tipos que defienden el hecho de que los plásticos cambien

cada cinco años y estén pendientes de lo que pasa y acomodándose a eso". A continuación, los extractos del debate sobre La Moda en el Arte:

Noé: "el problema de la moda, así como está planteado, ya es un prejuicio porque nadie quiere decir: 'yo lo que hago es estar nada más que a la moda', porque ése no es un artista sino un mero seguidor de cosas... plantear una moda como una cuestión artística conlleva a decir que hay que hablar mal de la moda, y lo que pasa es que existe una confusión de terrenos sobre lo que es moda. Si es corriente nueva de pensamiento y estimula, bienvenida sea... en la actualidad la moda de las instalaciones me parece la más ridícula que vi en mi vida... lo digo habiendo sido yo uno de los primeros en hacer cosas que eran como instalaciones, porque la palabra 'instalaciones' no estaba inventada... Pero oponerse totalmente al concepto de moda es ponerse reaccionario porque los que atacan mucho a la moda muchas veces lo que hacen es atacar el espíritu de lo nuevo...frente a los que tienen el ejercicio del poder y que determinan lo que se debe hacer, todo se resuelve siendo auténticos... -¿?-.; ...la moda es lo vigente. Si vamos a decir que todas las vanguardias son modas, estamos confundiendo".

Prior reflexionó muy poco acerca del tema y leyó un texto titulado "El conventillo de Don Benito" –ver ramona N°8 pág. 43. Eduardo Stupía: "la idea de la pintura y la moda me parecen conceptualmente antagónicas, pero oyéndolo a Yuyo (Noé) temo que sea una idea reaccionaria. Me parece muy delicado el equilibrio entre una idea nueva y lo que se filtra en la obra como imposición de novedad y que no tiene nada que ver con el hecho mismo sino con la moda y con el mercado" -¿??. Jacoby: "como lei en el diario que estaba invitado a una mesa redonda sobre arte y moda traje algo de lo que realicé en ese terreno". Acto seguido entró a una modelo vistiendo una palangana co-

mo pollera y un balde a modo de top –se trataba de una obra de Omar Schirilo mostrada por Mariana Sainz que presentó con la marca Fabulous Nobodies-.

"Es una marca muy selectiva de alta moda aunque sin productor. Porque los Fabulous Nobodies pensamos que primero está la publicidad y luego la producción. Pensamos además que el tema de la moda se trata con excesiva frivolidad y el arte con excesiva seriedad. No hay moda sin extremos y sin exageración. El arte, en este sentido, se parece a la moda, porque no pueden surgir jamás de la moderación... los argentinos cultivan un sólo extremismo, que es el de lo sobrio". Entre el público se encontraba el fotógrafo Alejandro Kuropatwa, habló de la moda de Chanel para relacionarla con la de Zurbarán que según él "hombreira más alta u hombrera más baja, Zurbarán también es moda".

Benavides Bedoya apuntó que "la moda es un código de pertenencia a cierta cosa supuestamente nueva y de no pertenencia a algo que ya no está de moda ... hay que prestarle atención a todo lo nuevo, y hay que hacerlo en profundidad" -¿y?.

La serie de charlas culminó con la pregunta ¿Qué catzo hacemos?. Los integrantes de la mesa, el artista plástico y profesor de historia del arte Alfredo Benavides Bedoya y los críticos Jorge Glusberg –director del Centro de Arte y Comunicación, actualmente director del MNBA-, Raúl Santana –exdirector del Museo de Arte Moderno- y Miguel Briante –exdirector del Centro Cultural Recoleta- y el público, dejaron varios interrogantes pero ninguna respuesta. Faltaron ideas nuevas y el encuentro sólo sirvió para hacer un nuevo? diagnóstico de la situación del arte. Lo paradójico resultó, que frente a la necesidad de cambio expresada por el título de la charla, el debate giró entorno a la imposibilidad, la queja constante en un ámbito que no es el indicado, la falta de un pabellón argentino en la Bienal de Venecia, la difi-

cultad de cambiar el estado de la cuestión respecto al arte y sus leyes, el empeño en vano por agruparse, en un club?, en un gremio?, y como resultante la poca idea que tiene el artista respecto al papel social-individual que cumple.

A sala llena, en la mesa, además de los nombrados, estaban Pierri, Schwartz y Pino. Con ustedes, el extracto de lo sucedido aquella vez:

Bedoya –ex director de la ¿mítica? Escuela Nacional de Bellas Artes, existe?-. "la condición periférica de la Argentina es un tema central y se trata de una condición histórica permanente. Somos un país de cuarto orden. En función de esto, tenemos que ir desarrollando una serie de instituciones, de acciones, de creaciones que deben partir de nuestra condición periférica...la única franja del mercado que se comercializa es la que tiene que ver con el nacionalismo de derecha que explota Ignacio Gutiérrez Zaldívar. Yo lo llamo el gusto agropecuario, y su paradigma es un buen Fader, pero no cualquiera, sino con una vaca en el medio y el personal doméstico tirándole de las tetas...En la Argentina hay un montón de instituciones que no necesitamos, que son trasladadas de modelos extranjeros". Definió el arte nacional como "un horizonte que, tal vez, algún día llegue. No se puede pensar en cultura nacional si no somos una nación... Habría que elaborar categorías de análisis propias para analizar nuestro arte periférico, la creación de la universidad nacional de artes significará una transformación radical de la educación artística y es un futuro por el que hay que pelear" –utópica reflexión, che!.

Por lo pronto Glusberg se lamentó que "los partidos mayoritarios no tengan un proyecto cultural..." –el hoy director del MNBA lo tendrá?- ..." no somos periféricos sólo por una cuestión de educación, sino por una realidad concreta: estamos a 12 mil o 10 mil kilómetros de los centros de poder". Defendió a las institucio-

nes “ellas hacen posible que exista un arte de tal o cual país” y se volvió a lamentar: “estamos tan faltos de marketing y de mercado, y nos están sobrando tantos tipos como el de Zurbarán” –salven la comparación.

Santana, dijo estar contra los teóricos y no contra los críticos “el arte es un fenómeno y está rodeado de un epifenómeno que, desgraciadamente, es muy determinante de la producción artística. En este momento, que un marchand, un galerista, un tecnócrata, un curador, un director de museo sean determinantes, me parece lamentable si lo es un crítico. -¿?-... yo sé más del arte europeo o norteamericano que del de Bolivia, Chile o cualquier otro país, simplemente porque no me interesa. Lo que me sucede es que no deseo aquello mismo que querría desear, que es la Argentina, el arte argentino, y me fascino como un boludo alcahuete con un montón de cosas que ocurren en otros lugares”.

Miguel Briante apuntó contra Gutiérrez Zaldívar “lo que más se vende es lo que maneja él, una pintura fascista...está operando desde lugares institucionales, y entonces hay un connubio entre el pensamiento de Gutiérrez Zaldívar y los que manejan esas instituciones, porque sino no lo dejarían estar...actualmente no se discute sobre estética sino sobre mercado, crítica e instituciones”.

Jorge Helft -coleccionista, curador, etc.- afirmó “el hecho de ser periféricos no lo vamos a cambiar y no lo podemos cambiar. Pero debemos tomar como ejemplo los países periféricos como Brasil, que tiene política cultural y también tiene un pabellón en Venecia. Tenemos que lograr que la legislación mejore, que el Consejo Deliberante se porte como se debe y que los funcionarios de la Secretaría de Cultura no representen al Cardenal Antonio Quarracino sino a otros. Hay que utilizar los recursos para lo que es realmente el arte y hay que sacarle la manija a Gutiérrez Zaldívar”.

Jacoby, entre el público, aseguró no querer “defender un romanticismo de la pobreza, pero el tema del dinero y del mercado no está para nada ligado a la generación de fenómenos culturales...la galería del Rojas tiene una personalidad, en ella se hace algo original y reconocidamente exitoso, ha generado un pequeño mercado, y lo ha hecho un grupo de personas sin dinero. Lo del dinero es falso hoy y también fue falso en los '60. El Instituto Di Tella lo único que hacía era captar todo un movimiento que existía fuera de él. En esa época, el lugar donde verdaderamente ocurría el arte de los '60 era la Galería Lirolay, que no vendía. La artista y crítica Germaine Derbecq encontraba a los artistas y los llevaba ahí para exponer, ellos trabajaban con cualquier cosa que tuvieran en la mano y tampoco se hablaba de dinero. Y éramos bien pobres... Todos estos espacios, como el Di Tella o el Rojas, estaban basados en tener criterios estéticos y audacia”.

La finalización del ciclo de charlas ¿Al margen de toda duda? derivó en una serie de asambleas de artistas que se realizaron los viernes posteriores en el mismo lugar, pero con la intención de encontrar soluciones concretas a los problemas de los plásticos. Las mismas fueron perdiendo fuerza y concurrencia de público hasta desaparecer. Los temas a tratar eran la necesidad de hacer algo, de agremiarse, de organizar una sociedad o un club, asociarse a la Saap y tratar de constituirse en un gremio.

Lo que sigue son los consabidos extractos de los comentarios de las dos primeras jornadas:

Pierri propuso unirse con los poetas, los ceramistas y “con todos los que trabajan con la imagen... La propuesta sería aunar acciones puntuales aparte del club, que nos permitan conocer las leyes que nos protegen y que se pueda crear, tal vez, un mercado a través de ellas”. Se debatió la función que cumple la Saap y si es o no un gremio. Desde el público alguien leyó

un texto de Ferrari donde se “pronuncia en defensa de la libertad de conciencia” y que fue firmado por la mayoría. “la propuesta es hacer una pequeña comisión que continúe en otros ambientes más allá de la plástica...lo que tenemos que hacer es una declaración con muchas fuerzas, en reemplazo de los partidos políticos que votaron por unanimidad en el Senado una de estas leyes discriminatorias”.

Noé: “...hay que afiliarse a la Saap para no protestar desde afuera. Tenemos que participar y tratar de cambiarla, hay que participar...”

Pierri: “...los de la Saap nos ofrecen espacio físico y abogados, fotocopiadoras, posibilidades para la investigación de diversos temas que nos permitirían pasar del debate a la acción”.

Cedrón: “... el club como la Saap, tiene que ser un centro de vanguardia y de recreación. No puede seguir con el atraso de sesenta años atrás. Debe modernizarse y la importancia del club y de su ligazón con la Saap es romper con el silencio y con la falta de comunicación...el club tiene que hacerse para ayudar a las nuevas generaciones” –¿es necesario comentar algo?.

Fuentes: “ Preparan una serie de encuentros para poner en evidencia las mentiras y falsedades del circuito artístico local”, Hernán Ameijeiras, La Maga 7 de Abril de 1993

“Un debate sobre las características del supuesto arte Light”, Hernán Ameijeiras, La Maga 9 de Junio de 1993

“Luis Felipe Noé, Roberto Jacoby, Alfredo Prior y Eduardo Stupia debatieron sobre ‘La Moda en el Arte’”, Eduardo Sivori, La Maga 30 de Junio de 1993

“Finalizó en el Rojas el ciclo “¿Al margen de toda duda?”, Hernán Ameijeiras La Maga 14 de Julio de 1993

“Comenzaron las asambleas de artistas en el Rojas”, Eduardo Sivori, La Maga 21 de Julio de 1993

¡Abajo el trabajo!

Esta ponencia, inédita, fue pronunciada en las Jornadas de la Crítica de 1996; el curador de la Galería del Rojas hasta ese año retruca las críticas del silencio, el prejuicio anti-gay y el didactismo facilongo.

LA RECONSTRUCCIÓN DE ESTA PONENCIA SE LOGRÓ GRACIAS AL BOCETO QUE EL AUTOR CONSERVABA Y AL ARCHIVO BRUZZONE DE VIDEO; EN ESA OPORTUNIDAD LA CÁMARA ESTUVO A CARGO DE BENITO E. LAREN.

Por Jorge Gumier Maier

Buenas noches a todos y gracias por estar aquí presentes.

Informado que estuve del tema que convocó a estas jornadas -"El diálogo entre Europa y América"-, vino a mi mente el número 116 de noviembre del año pasado de la publicación española LAPIZ. En la tapa anunciaba un artículo sobre el arte argentino de los '90. Ya en el interior, el título nos ubicaba con más claridad: "Arte guarango para la Argentina de Menem".

Pierre Restany se refiere allí a un conjunto de artistas para quienes yo sería su "portavoz oficioso", "el catalizador del movimiento", "el elemento coagulador de estos jóvenes cuyo arte expresa una actitud sincrónica con la Argentina de Menem: un vitalismo kitsch, una cultura citacionista, un auténtico sentido existencial de la decoración". Estos son tan sólo tres párrafos que he extractado como los más significativos de la extensa nota.

Es cierto que fue en la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas -que dirijo desde su creación en 1989- donde la mayoría de los artistas ahí mencionados "han dado sus primeros o segundos pasos", tal como se expresaba en la hojita fotocopiada que hacía las veces de catálogo para la muestra El Rojas presenta: ALGUNOS ARTISTAS; una antológica de setiembre de 1992 exhibida en el Centro Cultural Recoleta. Al decir de Restany, esta muestra "marca de alguna forma el surgimiento colectivo del movimiento".

Hay que reconocer el valor del crítico y teórico francés, en haber podido auscultar, desde tan lejos, este espacio bastante marginal por su emplazamiento y posibilidades de difusión. El Centro Cultural Ricardo Rojas es parte de la Universidad de Buenos Aires; y una parte excéntrica muy probablemente. Hay dos datos que son significativos: 1º, el presupuesto anual para la galería es de pesos: cero. Y

2º, cabe señalar que en lo que va de este año que dentro de poco finaliza -falta inaugurar tan sólo una exposición más, de Sebastián Gordín, es realmente maravillosa*- las muestras habidas en el Rojas han conseguido la siguiente cantidad de reseñas críticas: una.

Por eso me parece que es muy loable que alguien de la calidad y jerarquía de Pierre Restany, haya tenido la sensibilidad de fijar su atenta mirada en este espacio. A pesar de lo antedicho, y gracias a que Restany sancionó el calificativo "guarango" para estos artistas, en alguna medida hemos conseguido una suerte de legalización. El hecho de que yo esté aquí en estas Jornadas así lo demuestra. Amén de agradecerle a Glusberg, debo agradecer fundamentalmente a Pierre Restany la posibilidad de estar hablándoles a ustedes y respondiéndole a la distancia.

Pero volvamos a 1992, que es supuestamente el año "fundacional" para este "movimiento".

Unos meses antes de esta exposición - "Algunos Artistas"-, Jorge López Anaya lanza el término "light" en ocasión de una muestra que integrábamos Omar Schilliro -que muere, a principios de 1994, a causa de SIDA-, Benito Laren, Alfredo Londaibere -tanto Laren como Londaibere están exhibiendo ahora en el I.C.I., el Instituto de Cooperación Iberoamericano, una muestra fantástica-, y yo. La crítica de López Anaya había sido muy elogiosa, pero al poco tiempo de aparecida esta crónica, se comenzó a utilizar el término light con un sesgo peyorativo, reprobatorio, entendiéndolo por tal un arte banal, frívolo, renuente a considerar los imperativos sociales, las cláusulas perentorias de la historia, el compromiso con ciertas tareas y responsabilidades con que los artistas somos demandados. Pero no sólo se hostigó "lo light", sino que rápidamente se acuñó el término "rosa-light". Rosa, como se sabe, es lo amable, lo no contundente. Rosa es lo emotivo, lo sentimental. Y rosa es también el color maricón por excelencia. En Occidente, la figura del marica ha estado asociada a la del traidor; prácticamente han sido vocablos equivalentes. Nosotros tuvimos ocasión de comprobarlo en Argentina durante la

guerra de Malvinas: todos aquellos que se oponían a la guerra eran putos, maricones, porque "traicionan la enseña nacional". Y para corroborar la convicción en lo inevitable de nuestra victoria se nos recordaba que en su fuerza naval "los gurkas sodomizan a los soldados británicos" mientras que "en Argentina no tenemos homosexuales". Resumiendo, marica es quien rehúye el deber ser, el que se aparta, el que se desentiende del destino colectivo. El débil.

Permítaseme otra digresión. Hace pocos meses, durante un encuentro en Tucumán, un historiador centró su ponencia sobre la existencia de un hipotético arte gay en estas latitudes -a tono con el resto de una parte del mundo- en uno de los artistas más fuertemente vinculados a la galería del Rojas: Miguel Harte. Ocurre -él no lo debería saber-, que según la tan en boga y trivializada problemática de los géneros Harte ha resultado ser un varón heterosexual. La pifió por completo. No importan demasiado los datos de la realidad cuando éstos estorban las ideas; mantenemos nuestras ideas y que la realidad se las arregle. Tampoco importa demasiado saber que estas obras, que este arte "guarango" que tan solícitamente acompañaría la cultura menemista, haya comenzado a desarrollarse alrededor de 1985 ó 1986, cuando el presidente no era otro que Raúl Alfonsín. Quizá estos artistas no sólo sean "maravillosos" como afirma Restany, sino que habría que agregar que tienen un poder de videncia y profecía realmente encomiable.

Pero, volviendo, la cuestión es que mientras para algunos estas obras resultaron ser... estoy citando a distintos críticos y artistas que han publicado en diversas ocasiones en distintos medios, no voy a personalizar porque trato de hablar de un imaginario que está funcionando como un discurso colectivo, y no como operaciones individuales... Decía entonces que para algunos estas obras constituyen "una descripción objetiva de lo que pasa" (sic). Otro grupo, mucho más exultante, declaraba que "estos artistas light de light no tienen nada, son mas pesados que los pesados", y hasta fueron ca-

paces de percibir en ellos "una feroz crítica social, e incluso política, al referirse irónicamente en sus obras al deterioro progresivo de la cultura argentina, provocado por la degradación económica del país". También había otro sector de gente que percibió "una burla inaceptable", un "cinismo repudiable". Y para su ala más radical, esto fue "un fenómeno de saqueo de la cantera de lo marginal, (lo) popular (...) es la grasa fetichizada, puesta en escena con todo el mundo corrupto y feliz danzando en esta orgía de fin de siglo". Como vemos ha tenido sus muy distintas interpretaciones este supuesto movimiento light-guarango-kitsch que parecería constituir lo medular del arte de "los '90".

Justamente, estamos hablando del arte de estos días, que son los días finales de un siglo y de un milenio. Asunto que no es patrimonio exclusivo de grupos new age como la Academia intenta sancionar. Pero gracias a la apabullante batería conceptual, y a esta verdadera metástasis discursiva que nos hemos prodigado, logramos mantenernos distraídos y ocupados. Frente a las ansiedades que desata todo tiempo de cambios, toda mudanza en nuestro imaginario, el furor racionalista acude con sus bálsamos. Mas, esta empresa requiere de perpetua y constante renovación.

El analgésico fin de la historia de Fukuyama y compañía muy pronto hizo agua y ha estallado en derroteros impredecibles. Los físicos de lo macro nos aseguran que hay agujeros negros que todo lo devoran y los físicos de lo micro descubren que tras la partícula más pequeña no hay subpartícula alguna que la sustente, nada sólido como fundamento, sólo el vacío gobernando. Miremos donde miremos, atendamos lo que atendamos, hoy por hoy nuestras certezas se ven rebalsadas.

Pero estábamos hablando de arte, no de física. Y en el mundo del arte se habla en estos días finales de una manera harto llamativa. Aquí todo resulta posible de ser rápida y eficazmente analizado y conocido. Lo que sobran son certezas. Pareciera que se vive con vergüenza, o con culpa, que el arte irremediablemente sea,

que acontezca sin propósito alguno. También es cierto que, al compás de los tiempos, la crisis de legitimidad del arte se ha ahondado. Desesperados, perdidos, nos lanzamos a una prosecución desenfrenada de sentidos. Cual un batallón de licenciados inmiscuidos en trabajos de campo, gran cantidad de artistas "investigan", "reflexionan", "conjeturan"

-estos verbos son los mas frecuentemente empleados en las reseñas de los principales medios para referirse al quehacer artístico- "exploran", "plantean", "experimentan", "discuten conceptos", "confrontan conceptos"... Ellos saben lo que hacen y son capaces de fundamentar sus trabajos con precisión.

"¡El poeta no trabaja!" decía Rimbaud, pero estos artistas se esfuerzan duro en trabajar. Pero no hablo aquí de materiales o imágenes. Se trabaja con ideas. A no desesperar, están todas en una agenda perfectamente pautaada, cuyo top four lo integran: la identidad, la memoria, el género y el cuerpo. A su vez los curadores trabajan con hipótesis, y los artistas son invitados a demostrar esas hipótesis como si de un teorema de geometría euclidiana se tratase. Luego, en las reseñas de estas megamuestras omnicomprendibles, se festeja a quien mejor haya "interpretado", "traducido" o "ilustrado" el tema convocante.

Esta banalización del arte como precioso documento, espejo didáctico del supuesto estado del mundo, conlleva una suerte de estrategia publicitaria que se ha enquistado en el corazón de un sinnúmero de producciones. Claridad de ideas e intenciones. Ninguna zozobra. Público y críticos agradecidos. Visitar galerías resulta una práctica provechosa, consoladora: todo lo comprendemos, siempre, sin excepción, confirmamos nuestras ideas y pareceres. Retóricas sencillas y eficaces que garantizan la comunicación. Pero como decía Gertrude Stein: "lo artístico acontece cuando se cancela la comunicación".

Las habitaciones del arte parecen haber mudado de hemisferio cerebral. Mientras las mas duras, las más "racionales" de las disciplinas del saber se ven necesitadas de las nociones de belleza o misterio, el saber sobre el arte monta en pánico y se apropia de los atributos de la ciencia, per-

trechándose con sus despojos. Un tanto paradójicamente, en los fueros de la química y la física el modo en que hemos venido pensando el mundo y la vida se ve colapsar. La lectura de Fritjoff Capra o de Ilya Prigogine nos permiten repensar las dimensiones de la experiencia estética

(...) me informan que Glusberg pide que acorte mi charla porque están retrasados, así que regresemos nuevamente al arte, y vayamos al final para poder ver las obras que les quiero mostrar...

... justamente hay artistas que se desentienden de estas urgencias comunicacionales, de los comentarios prescritos y previsibles. La lógica se suspende y cede paso a lo poético. No vamos a decir mucho de ellos; tampoco sería conveniente. Decía Gianni Vattimo aquí el sábado pasado que el cese de un paradigma y el surgimiento de otro nunca son comprensibles durante su tránsito. Werner Heisenberg -un gran físico, un pensador inquietante- sostenía que "lo que nosotros observamos no son las cosas mismas, sino las cosas sometidas a nuestro método de interrogación. ¿En cuánto tiempo visitamos una muestra? ¿Cuántas obras podemos ver en una tarde? La vocación taxonómica, contextualizadora, sociologizante de estos tiempos captura las resonancias y reduce el arte a la ficción de un objeto desentrañable.

Goce, emoción, belleza son términos devaluados. Una operación de clausura verbosborrágica sobre lo indecible del arte. Porque el arte, como la vida, no es un problema -y menos aún un trabajo-. Es un misterio.

(Se proyectan obras de Elba Bairon, Jane Brodie, Fabián Burgos, Feliciano Centurión, Alberto Goldenstein, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Gachi Hasper, Fabio Kacero, Fernanda Laguna, Benito Laren, Luis Lindner, Alfredo Londaibere, Liliana Maresca, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Omar Schilliro, Pablo Siquier y Román Vitali)

* Al finalizar esa muestra Gumier dejó de dirigir la Galería del Rojas.

Restauración, reconstrucción, preservación

Pasajes de la extensa charla que sostuvieron Horacio Torres y Débora Noceda, de la Dirección General de Museos; Ana Longoni y Horacio Tarcus, del CeDInCI, y Mónica Tiffenberg, antropóloga residente en París, en el Café ramona.

Débora Noceda | Lo que tenemos en común es que trabajamos en lo que sería el patrimonio cultural o artístico, pero en diferentes instituciones. Horacio Torres y yo en la Dirección General de Museos, adonde estamos registrando todas las obras, primero en los museos dependientes del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Supuestamente el proyecto también va a registrar todas las obras que se consideren entes culturales de la Ciudad de Buenos Aires, desde libros hasta campanas de bronce en las escuelas. Iremos a la Legislatura a ver la decoración, arañas, pisos, mosaicos. El proyecto es global. Por ahora la base es trabajar con piezas de los museos.

Ana Longoni | Horacio Tarcus y yo somos integrantes del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina, el CeDInCI.

Mónica Tiffenberg | ¿De la cultura de izquierdas?

AL | Sí, de izquierdas en plural, de las diferentes zonas, tradiciones, experiencias de la izquierda. En un sentido amplio, que abarca incluso movimientos sociales, derechos humanos, de mujeres. También preservamos expresiones que no son estrictamente de izquierda, en lo político y en lo cultural: revistas culturales, diferentes movimientos artísticos, culturales, intelectuales. Intentamos cubrir un vacío, un rol que había quedado vacante. Documentar eso que, como sabemos, había quedado fuera, y destruido, en las instituciones oficiales.

DN | Yo le preguntaría a Ana cómo es moverse de manera independiente, por la experiencia que tienen en el CeDInCI, en donde no los regula ningún ente, ni están amparados por nadie.

AL | Formalmente, somos una asociación civil sin fines de lucro. Más allá de eso, tenemos un funcionamiento autónomo, una comisión directiva que se renueva una vez por año, que es la que nos regula, es decir nos autorregulamos. Pero nuestra

experiencia también tiene sus dificultades y sus problemas.

Horacio Torres | Claro, pero por otro lado es lo menos burocrático, la fantasía de la no burocracia. En la gestión cultural, la no-regulación de ningún tipo suena como la fantasía fundamental.

DN | ¿En el CeDInCI sienten que hacen agua por algún lugar, dan abasto para tanto movimiento?

AL | Les contaba que la casa que ocupamos ahora no nos alcanza para guardar todo el material que se fue juntando. Incluso recibimos en donación la biblioteca de un historiador y esteta poco conocido pero importante, Héctor Raurich, también animador de los grupos políticos que rompen con el PC en los años '30. Son 5000 libros, que están todavía esperando que el Fondo Nacional de las Artes decida la aprobación de un subsidio para la estantería y la catalogación, que pedimos en 1998.

MT | ¿Pero es una biblioteca de qué tipo, de historia argentina?

AL | Historia del arte, filosofía, estética, política... También hicimos varias gestiones, por ahora sin respuesta, ante el Gobierno de la Ciudad para que nos otorguen una casa en comodato para no alquilar más y contar con un lugar fijo.

H Torres | Volviendo a lo que hablábamos de la burocracia, a nosotros, que trabajamos en una institución oficial, se nos presenta la paradoja de estar en un lugar donde hay un conjunto importante de documentos, pero desperdigados, abandonados.

DN | La política oficial es hiperconservadora. Es que hay miedo y anquilosamiento. Miedo a abarcar más, a tener más volumen, y al esfuerzo de hacer estanterías, buenos depósitos, un registro. En una institución como el museo se trata básicamente de conservar objetos o documentos, no sólo con la idea de exponerlos.

H Torres | Sí, habría que pensar la idea de museo como lugar de exposición.

Es algo inherente a un museo la idea de exponer, pero hay que pensarla realmente un poco por fuera de la vitrina y el ob-

jeto, reponer un contexto.

MT | Un objeto, aunque sea un objeto de arte, aunque sea un cuadro, tiene un valor intrínseco, pero también tiene un valor documentado. Para que el cuadro tenga valor como documento tiene que estar seriado, tiene que estar en un contexto particular que lo explique, que le de coherencia y legitimidad, y eso es un trabajo de museógrafo. El problema es cómo lograr que los museos tengan la capacidad para trabajar... Una pregunta. Hace 30 años, el MNBA tenía, y sospecho que debe seguir teniendo pero no sé si funcionan, laboratorios para mantenimiento de papel.

DN | Eso pertenece al Departamento de Restauración.

H Torres | El problema no es que exista el departamento sino que haya presupuesto para él.

DN | Claro, ¡si para reentelar las telas, para darles calor, usan una plancha de planchar! En la gestión actual, se prioriza tener una política para el show, salir a la calle con eventos públicos y gratuitos. No hay una mirada para adentro, orgánica sobre lo que se necesita desde la base, sino muchos carteles de tal institución o de tal secretaria, anunciando tantos festivales, tanta movida, porque eso favorece realmente al director o al secretario o el subsecretario, para después picar a otro puesto; pero las instituciones quedan y nadie usó ese dinero en vez de para estar tomando café gratis, para ponerlo en los museos. En las jornadas que está haciendo el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y la Secretaría de Cultura de la Nación en el Goethe, flotaba la idea de que las estructuras se mantienen por más que pasen los gobiernos. Lo único que decían era que ellos querían implementar una cultura de la no exclusión; "vamos a tomar partido por los presos", o "por los chicos en situación de riesgo".

H Torres | O sea, programas para excluidos, no para la inclusión.

DN | Y todos pensábamos: “pero si los excluidos somos los propios artistas, los cantantes, los investigadores y la gente que hace cultura. Somos todos.

MT | La sensación que me da es que ellos quisieron justificar algo que no se justifica desde ese espacio. Efectivamente, en este momento hay un 4% de niños excluidos de la escolaridad primaria y un 10% de la escolaridad secundaria. Es gravísimo, pero el problema no está dentro del ámbito cultural.

Cambiando de tema, cuando se murió Guillermo De Torre, que fue uno de los grandes especialistas en literatura contemporánea, fundador de Losada, cuñado de Borges, me acuerdo que Nora Borges nos dijo a una amiga y a mí, “chicas, vengan a buscarse libros, llévense los que quieran”. Y mi primera reacción fue pensar “a esta biblioteca no hay que tocarla, esta biblioteca tiene que pasar a la Facultad de Filosofía y Letras, o a la Biblioteca Nacional”...

DN | Una vergüenza, como el estado de la casa de Gironde. Con toda esa biblioteca maravillosa, se llueve, se viene abajo, recién ahora se está haciendo un inventario de lo poco que queda en la biblioteca. O sea que la suerte que tuvo esa casa de pasar a formar parte del Estado, no sé si fue mejor o peor que haberla rematado.

AL | Edgardo Vigo, el artista conceptual platense, dejó todo su archivo y su obra en manos de una arquitecta amiga para que no se perdiera su legado. Y hasta hace poco no tenía ningún tipo de apoyo oficial, ella sola tenía que bancar semejante proyecto.

DN | Ese es otro problema: que el que hereda a los artistas tiene que pagar un impuesto a las riquezas sobre las obras todos los años. En la Dirección hay un ejemplo: el nieto o el hijo de Brughetti tuvo que donar sí o sí toda la obra al gobierno porque no la podía mantener.

MT | Los herederos de Picasso también

hicieron una donación, fue su forma de pagar impuestos, y eso hizo que se enriqueciera el museo Picasso de una manera enorme.

DN | Sí, pero acá tenemos la inseguridad de que las instituciones públicas no se hacen cargo.

H Torres | En este momento, una donación para un museo es un problema, no hay lugar.

DN | En vez de pensarla como un enriquecimiento de la institución, la donación da pánico, da pánico anexar, mover, guardar; es la política de la quietud y del show.

H. Tarcus: Claro, para la lógica burocrática es un problema recibir.

H Torres | Salvo que sea una cosa que les retribuya...

Horacio Tarcus | Que les retribuya en disposición mediática muy grande, pero es un problema qué hacen con eso, cómo lo administran.

H Torres | De última, estás hablando de decisiones políticas sobre qué es conservar. El Museo de Arte Moderno, para ser un lugar público, es el que mejor obra tiene de los '60, ¿no?.

AL | Sí, dentro de lo parcial que se conserva de los '60. Dentro del arte experimental de los años '60 y primeros '70, hay innumerables obras y acciones de las que no queda registro alguno, porque eran intervenciones efímeras o “desmaterializadas”. Lo único que queda es el testimonio de los protagonistas o de los testigos de esos hechos, contradictorios, fragmentarios, enfrentados a otros. Hay que trabajar, entonces, con una memoria parcial, atravesada por los litigios del presente, recomponer un rompecabezas a partir de esas diferentes versiones. La contradicción está en que la reconstrucción de la (o de una posible) memoria de esos procesos es cuestionada desde el vamos por su propia existencia inasible. Además está el problema de que las instituciones oficiales no se han hecho cargo de estas

obras o experiencias, o si lo han hecho —en los últimos años— ha sido muchas veces con un gesto banalizador.

H Torres | Totalmente. Para la muestra de arte de acción, que hizo Rodrigo (Alonso), tuvieron que salir a buscar documentación porque no tenían nada. Se termina reconstruyendo lo que quedó de una foto, es decir no hay una historia detrás que pueda justificarla.

DN | Gente para hacer trabajo curatorial hay, lo que pasa que uno se va prostituyendo en el lugar en que está, yo lo admito, y pasa a hacer las cosas fáciles, rápido.

AL | La otra opción es no avalarlo. Lo mismo que el hecho de que algunos investigadores se apropian de archivos, o no permiten el acceso a las fuentes. Y hay gente que se siente tanto dueña de los temas como de los documentos.

DN | Nosotros tenemos ejemplos. En el Museo del Cine, la persona que se encarga de las fotos las esconde para que nadie las vea, para que no se las toquen. El tipo se cree que son suyas.

H Torres | Es una manera totalmente ingenua y paranoica de conservar.

AL | Lo que permite ver es el grado de la descomposición de la institución. La percepción es que consultar los materiales es dañarlos.

MT | Pero también es cierto que deberían tenerse los medios necesarios para que todos tuvieran slides, para no tocar las fotos originales al consultarlas.

H Tarcus | No es sólo un problema de falta de recursos, que además están muy mal utilizados. Es un problema de poder, también, en cuanto a apropiación de la información y de los documentos. La cuestión de poder muchas veces tiene que ver con quien quiere tener la prioridad de la investigación: “primero este material me lo reservo para mí y después voy a ver a quién se lo voy socializando de un modo muy dosificado”. Y eso ocurre con materiales que deberían ser patrimonio público.

Ramón Silva (1890-1929)

Un olvidado héroe trágico de la modernidad local

Por Raúl J. Fernández

Este artículo pretende rescatar del olvido a Ramón Silva, malgrado artista que a pesar de ser un pionero en la apertura de caminos para el arte que vendría luego, allá por la década del 10, resulta hoy por demás difícil acercarse a su obra, prácticamente no hay nada colgado en los museos de Buenos Aires, del acervo del MNBA, hasta antes de la Bienal solo Bosque de 1912 se exhibía y como dato curioso algunas de las restantes están en préstamo permanente en museos del interior del país. Propongo un breve repaso al ambiente en el que le tocó moverse al artista ensayando una posible hipótesis para entender sus infortunios.

Buenos Aires, década del 10, en torno a los festejos del Centenario ve agigantarse el nacionalismo en el medio local. Desde fines del siglo XIX, propiciado por las políticas de la Generación del 80, Buenos Aires es receptora de un elevado número de inmigrantes que terminaría por amenazar la identidad y los ideales "criollos". Y es en estos años 10 -tal como sostiene Diana Wechsler en "Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre Nacionalismo y cosmopolitismo" – cuando se empiezan a intensificar los esfuerzos para concretar espacios que contengan la producción plástica y políticas que definen a la "cultura nacional". En este contexto aparece la figura del artista que, en virtud de su proyección distanciada de los postulados que esgrimían las corrientes de cuño nacional, como el grupo Nexus (con Fader y Bernaldo de Quirós), paso a la historia ganándose el mote de artista "maldito".

Había nacido en 1890, llevó una vida marcada por la indiferencia, la resistencia por la crítica local y el rechazo a varias exposiciones a las que se presenta (por ej. los salones de acuarelistas de 1916 y 1917). Silva vive rápido y muere rápido a la edad de 29 años en 1919, convirtiéndose en un héroe trágico de la naciente modernidad local. En 1911, año de la muerte de Malharro, con quien compartía la misma pasión "antiacadémica", viaja a Europa con una beca obtenida pese a su

falta de estudios y "méritos". Regresa en 1915 cargado de la bohemia parisina que lo acompañará en su corta vida y que a decir de Ricardo Gutiérrez, con quien compartiera noches de bohemia en la calle Corrientes al son de alguna orquesta, el artista "rememorando a París, se entregaba a sus éxtasis habituales".

Realiza con la prisa de lo moderno óleos, acuarelas, dibujos, xilografías y aguafuertes, en donde introduce un lenguaje opuesto al hegemónico legitimado por la Academia y sustentado por aquellos que decían preservar las reglas del lenguaje plástico para la creación de un arte "auténticamente nacional" no dando lugar a las propuestas renovadoras que impulsaba su maestro Martín Malharro y grupo de seguidores apodados "Los Mocosos" entre los que se encontraban Thibón de Libian, De Navazio y el propio Silva, quienes estaban introduciendo los planteos "cosmopolitas" de un ya envejecido impresionismo tamizado por la cultura de la "einführung" ante el desagrado de Fader quien afirmaba que "La visión y la idea pictórica substituída por la innovación de una técnica. La justeza y conciencia artística por grotescas experiencias y burdas pretensiones de mártires incomprensidos - (por Silva y Malharro)-. Raras veces se ha visto un espectáculo tan vulgar".

Tratamiento exaltado del color (el crítico Atalaya comparó su cromatismo alucinado con Rimbaud), pincelada cargada y pastosa dos caracteres fundamentales del lenguaje del artista que se conjugaron con el impacto que causaron en él el impresionismo de Monet (apreciable en Las parvas, Cultivos o Impresiones) y más especialmente Alfred Sisley "el pintor de la nieve, de los viejos puentes y de las calles de París" (en El Puente, Tarde de Invierno o Paisaje). ¿Es posible hablar de influencias en Silva? se preguntaba Romero Brest ante una obra que "revela una personalidad tan pujante, una concepción de la vida y de la pintura tan alejada de toda receta, de toda enseñanza técnica...", reparando en Van Gogh (Cfr. Parva de 1913 Col. Museo Sívori con cualquier obra del holandés), más alguna influencia de Gauguin y los intimistas franceses de quie-

nes tomó su simbolismo y ciertos planteos de Cézanne pero sin la proyección mental de éste

(obsérvese Retrato de mi Hermana).

En su catálogo de la exposición en Galería Witcomb de 1917 Silva escribe:

"Autodidacta como la mayoría de los que hemos estudiado en esta época individualista, guíe no obstante mis esfuerzos al encuentro de un espíritu colectivo, y convencido de que la naturaleza es el mejor maestro, he tenido este precepto fundamental: exaltar una emoción, un sentimiento, o simplemente un conjunto armónico de color, con la realidad como punto de partida y en los medios plásticos de expresión una entera independencia".

Su obra, para decirlo con Wittgenstein, viene a convertirse en un agente "desalienador", de un lenguaje ya naturalizado, instituyéndose como una "tercera voz" en un proceso de introducción de una nueva concepción del arte ligado a los postulados de las vanguardias europeas. ¿ Quién se atrevería a aceptar un arte tan " primario", como el que Silva estaba introduciendo, en medio de los ideales positivistas de "civilidad" que se cruzaban en los discursos desde la consolidación del Estado Nacional? Por otro lado, las políticas en torno a las imágenes son claras, Silva no solo no se atiene a reglas de convención, sino que rompe con ellas. Así puede entenderse el por qué de su rechazo, como sostiene Eco en *Obra Abierta*, "el significado de un mensaje, se establece en relación al orden, a lo convencional y por lo tanto a la redundancia de la estructura. El significado es más claro e inequívoco cuanto más me atengo a reglas de probabilidad, a reglas de organización prefijadas y reiteradas a través de la repetición de elementos previsibles"; las condiciones receptoras instituidas por obviaedad, orden y persistencia de un "background" adquirido por práctica les impidió acceder al lenguaje plástico del artista enrolado en los caminos de las primeras vanguardias. Hoy las condiciones de accesibilidad son otras, sin embargo seguimos privados de acceder a su legado maestro.

Lágrimas mestizas

Los papeles privados de Luis F. Benedit

Por Patricia Dominguez

RECOPIAR LOS TEXTOS ESCRITOS POR BENEDIT DE UN MODO LLAMÉMOSLE CIENTÍFICO ERA LA IDEA CON QUE FUI A SU TALLER EN EL '98, PERO ME ENCONTRÉ HUSMEANDO EN SUS LIBROS PRIVADOS, MANEJÁNDOME POR SU BIBLIOTECA COMO SI FUERA LA MÍA, ENCONTRÁNDOME CON SUS IDAS Y VENIDAS LLENAS DE UNA COHERENCIA INFINITA: Y CADA MAESTRO ENSEÑA A SU MANERA, BENEDIT LO HACE TAMBIÉN DESDE SUS PALABRAS.

LA REALIZACIÓN DE ESTE TRABAJO SOLO FUE POSIBLE GRACIAS A LA ABSOLUTA PREDISPOSICIÓN DE LUIS FERNANDO BENEDIT Y AL APOYO INCONDICIONAL DE PATRICIA RIZO. GRACIAS A AMBOS.

Por Luis Benedit

1 - conseguir dibujos y pinturas aztecas inmediatas a la conquista que describen españoles, literatura del mismo tiempo, objetos

2- ligado a los grabados japoneses sobre temas europeos y la porcelana al gusto europeo

Idea de margen como línea de unión o choque entre dos territorios desconocidos entre sí.

Trabajar desde el margen, no en la marginalidad, como síndrome de libertad cultural. (junio de 1992)

El Rancho como expresión arquitectónica casi única.

Sistema constructivo - simpleza - no evolución ni mejoras conformismo - falta de arquitectura monumental (abril de 1992)

Las Marcas como signo de un lenguaje (Marcas- Instalación- 1991)

... En ese desierto infinito con cruz hicimos como un bendito. (enero de 1992)

El asado como mito el ritual de la carne datos para una dieta carnívora (sin fecha)

Procesos la comida como fenómeno cultural fenómenos opuestos:

frío- calor
húmedo- seco
flexión- tensión
(Agosto de 1992)

Con lágrimas mestizas lloro y es mulato el brinco de mi espalda ...Cuando espero, soy americana. Eugenia Cabral
El doble retrato del conde de Romanones(?) ¿Existe?
La leve distinción entre inquietud y ansiedad El poeta es el nombrador Somos un laboratorio de angustias? (La Argentina) (abril de 1993)

Instalación- Poner en posición Poner en posición de posesión Paralelo con el ceremonial Uso de los puntos cardinales en una instalación Que miren a la Argentina (abril de 1993)

Comida del cordero cena del cordero El asado qué pueblos no se reúnen para comer el acto solitario de comer La comida va a ser sintética y desaparece come hecho cultural (Agosto de 1992)

El último día de un cordero de la Pcia de Buenos Aires. (Sin fecha)

Pecera Siluros: Características autóctonas Río de la Plata. Destino del comecaca o limpia vidrios alimentarse de los restos y bosta de lo que comen los otros, que son más metáfora de morfarse los restos culturales de Europa. El destino del verdugo

Pecera chata ver si pueden vivir solas las viejas de agua. (1992)
La precisión y economía de lenguaje de un cronista militar Borges y la economía de palabras escribe metafísica (1992)

Hay obras cuya descripción es más apasionante que verlas (por ejemplo) si me dicen que un artista pinta un retrato de Facundo o de Perón (1992)
Estoy harto del lloriqueo del exilio.

Me interesa una condición externa e impersonal del relato

No tengo porque justificar tanto el origen de mis ideas para mis obras; y tener siempre un ancla literaria, histórica o ser una alegre zambullida en la historia del arte. En el fondo mis temas se generan en vivencias personales, padecimientos vividos, en angustias propias y no literarias. (Sin fecha)

Tengo un compromiso con las historias que cuento, busco los temas, no los encuentro (al revés de Picasso) (agosto de 1992)

La ciencia puede ser romántica??? La ciencia ficción existe??? (1966-67)

Marco de marco imagen de imagen el marco es un borde el marco es un límite doble límite (retratos reenmarcados. sin fecha)

Río de la Plata como márgenes horribles donde el que sobrevive culturalmente es muy fuerte laboratorio de angustias la Argentina como laboratorio lo que siempre nos han dicho que es malo quizá sea bueno ahora- dice Paz- hemos estado demasiado tiempo atrás de malas ideas. (Sin fecha)

"La cultura de un pueblo es su pasado". El 90% de la pintura de todos los tiempos ha sido una zambullida hacia atrás. La mejor política para expresar (entender) es analizando el pasado inmediato. Odio el impresionismo y postimpresionismo salvo Manet. Me gusta la pintura domiciliaria y los retratos. El retrato era clase A en pintura, desde siempre, y los temas históricos; muy atrás venía el paisaje. La historia de la pintura del Río de la Plata

debe explicarse en paralelo con la literatura. Como en la pintura regional, el tema nacional es importante, se lo puede pintar de una forma universal. Como Butler y Blanes: sin el tema rioplatense pierden completamente interés y se convierten en uno de los miles de pintores europeos.

Paralelo pintura -poesía
Argentina más europea que Europa

pintura distinta
-más-
mestizaje es igual a Hibridación
Hibridación cultural ?
La leve distinción entre inquietud y ansiedad
(idea poética
acción poética
pintura poética)
el poeta es el nombrador
(Colonia, enero de 1990)

La historia argentina es la historia de la carne y el cuchillo.

Origen de la raza criolla -Cantidad de caballos -los que andaban en yegua no podían ser testigos en juicios -los ejércitos llevaban una tropa de yeguas para comer.

La vida doméstica -el trabajo de la mujer -descripción de un día de una familia en el campo -la división social del trabajo

Salud
tenían vacas lecheras?
ejemplos de mortalidad infantil -partos - medicina
Curanderos
curación de heridos de arma blanca
ojo de tela de araña como coagulante
Alimentación
1- Cálculo de consumo de carne por año p/ habitante.
Promedios históricos
2- Dieta histórica
calcula posible cantidad de proteínas-comparaciones
3- la cocina -tipos de cocción -influencia europea -
alimentos importados -sardinas -vino - yerba
4- el mate -combinación con la carne ?
5- pan harina -trigo -grasa -horno de pan -tortas fritas
y asado
6- dulces -azúcar :de dónde venía sal: de dónde venía.

(1988)
Activar un sistema adaptable
mis circunstancias en este momento como habitante de esta parte del mundo sur- sur
Ocupaciones biológicas del espacio
Aplicar el sistema de imaginar sobre una imagen y producir en plano y luego producir un objeto en la misma secuencia.
Esto ya es una obra de tercer grado
(1990)

La obra de arte vive para vivir, como vive cualquier gesto mágico o científico, es funcional.
Obra de arte hoy.
Instrumentos hechos con arte ,con entidad de arte

Quisiera un nuevo diseño con identidad crítica, cualidades emocionales, puede tener cierta anarquía; en contra del diseño moderno que su interés está en la misma factura, ergometría y lógica de marketing que bien concebido es acéptico, estético y casi anónimo.
(1989)

El artista sufre la fascinación que le produce una idea -un artista se debate entre dos o varias ideas. El rol del artista es tener una idea.
(1989)

Arte e Industria
Un objeto acabado y producido industrialmente es obra de arte
¿Qué diferencias hay si es diseñada y producida por un artista?

El impulso: el proceso de fabricación es el mismo
La intención

es poético- irracional- interesado- de choque- distintos fines- pretende integrarse y no al mismo tiempo.
El artista es un profesional en el área de las comunicaciones

¿ Arte e industria es lo mismo que Arte y Técnica ?
Sí: cualquier obra de arte aplica una técnica (o utiliza una técnica determinada a esa obra)
Si el artista desconoce las técnicas a su alcance esta su obra limitada
Es imposible si el artista no tiene acceso

a los procesos industriales utilizar al máximo la tecnología (como marginado y anti-no consumidor pueden surgir movimientos interesantes como el Arte Pobre o Arte Conceptual- creo adolecen del defecto de no modificar al medio-por su propia limitación física (se diferencian del mal llamado arte ecológico)
Si el artista tiene posibilidad de editar obras a través de un proceso industrial (que implica producción masiva, acabado y difusión) realmente modifica el medio en forma inmediata aunque sea por la sola negación del producto final por parte del consumidor
Caso positivo -el aire- es un proceso industrial de gran alcance y muy barato si es obra de arte- o sea, es posible que el artista utilice procesos industriales pero aquí interviene el responsable
El responsable elije que edita y como su intención es distinta (el producto final puede que acepte lo propio del artista).

Experiencia de un Laberinto para Hormigas-
Se propuso que hormigas encerradas en un contenedor de acrílico, provisto de una sola salida, encontrarán una cápsula conteniendo azúcar, a través de un laberinto de tubos de P.V.C. conectados entre sí formando un recorrido complicado.
Se conectó el hormiguero al laberinto el 12/ 10/ 70 (12 de noviembre de 1970)
Resultado: las hormigas encontraron el camino correcto hasta la comida, pero una vez dentro de la cápsula no supieron (recorrer) el camino inverso- Murieron el 12/ 12/ 70 (12 de diciembre de 1970)

Cada uno pone lo que quiere; para eso estamos en Democracia. Yo quiero una espada láser.
(Diciembre de 1983)

Concebir la exposición no como una instalación sino como una colección de objetos separados, objetos como diversos aspectos de una misma cosa.
objetos individuales sin pensar en el siguiente que al final forman algo parecido a una narración.
Partir de fragmentos de imágenes.
Objetos (obras) que no son una ilustración sino algo equivalente a un sentimiento.
Cada objeto tiene que ser suficiente en sí mismo e imponerse en el espacio.
(1990)

<p>La primera imagen la primer mirada el primer registro (1993)</p>	<p>Interesarse en la vida en todas sus formas</p>	<p>ca jinete - caballo que da origen a una cultura ecuestre hasta principios de siglo XX. Esta cultura produce una estética, una ética y una épica muy particular, se debe entender que la plenitud de un hombre se completaba arriba de su caballo que era su máspreciado valor. Todas las pocas formas de arte, platería y textiles están aplicados al caballo y su jinete. Este poder desplazarse a través de este enorme país vacío, con total libertad y toda su fortuna encima. (Sin fecha)</p>
<p>La Argentina Proyecto exposición: Qué significado político puede tener exponer un animal símbolo Me interesan los actos políticos que conformaron este país. Un libro fundamental es un hecho o acto político?? Sí, en la medida que modifica su entorno. (15 de marzo de 1993)</p>	<p>Cerrado por melancolía La inmediatez y la economía del placer por lo perverso y lo prohibido en general.</p>	<p>No quiero que los gringos me escriban mi historia</p>
<p>Por un prejuicio moderno el arte está subordinado a la ciencia, que es la verdad, por lo tanto el arte miente; y se hace la antinomia bueno-malo.El arte clásico tenía una relación natural con la sociedad y la naturaleza. Todo lo artístico es dudoso en esta sociedad.Es un tema de segunda clase; digamos después de la política, la ciencia o la economía, y ahora la ecología. (16 de marzo de 1993)</p>	<p>En el plan de la "Creación" no está previsto que el hombre sea feliz</p>	<p>América es un espejo roto (el) Absurdo de arte latinoamericano (absurdo) como decir arte europeo Producción de gente inteligente fortalecimiento de las ideas en un medio hostil</p>
<p>13 Tricaidecofobia. Temor al número trece Simbióticos y Parásitos- cortar y guardar los recortes de uñas y llenar un frasco</p>	<p>Idea bíblica de que el mundo no puede existir sin al menos 36 justos El Talmud habla de 18.000 y Pascal de 9000. ¿Dónde están los justos? (Sin fecha)</p>	<p>Estrategias políticas para Latinoamérica: Exposiciones focalizadas No tratar de justificarse históricamente la posibilidad de escribir otra historia diferente de la oficial (Pacheco) la falta de mutuo conocimiento entre artistas y curadores latinos. Absurdo (de) tener que ver otros artistas latinos en Nueva York o Europa. Necesidad de tráfico de obras entre latinos Necesidad de tráfico de información Necesidad de tráfico de exposiciones Producción de exposiciones que despierten apetencia internacional Debilidad de ideas en I centro- vitalidad Snobismo Snobismo de Nueva York Artisticidad- potencia- manualidad- discurso- público masivo producción contemporánea. (1997)</p>
<p>Bustrofedón (buscar) escritura en zig-zag de abajo arriba y de izquierda a derecha y derecha a izquierda (abril de 1993)</p>	<p>Trato de hacer un viaje doble del suyo, ver lo que vió y tener, algún día, una sola idea como él la tuvo. (Referido a Darwin)</p>	<p>Hago insectos porque se van a terminar... o van a ganar (sin fecha, sin embargo los libros corresponden a 1970, 1971)</p>
<p>Voy a dejar una piedrita redonda en la tumba de Ceferino (enero de 1993)</p>	<p>Hay artistas que no inventan, manipulan! (1997)</p>	<p>Obras con dos lecturas 1- la primera en reposo 2- la segunda después de la acción El acto de levantar la pera se ve reflejado y opuesto por la flexión de la planchuela de metal La acción - el esfuerzo (sin fecha, sin embargo los libros corresponden a 1970, 1971)</p>
<p>La humillación de ser cazado y además con un dedo en el culo, y además para usar sólo la cola para mango de cuchillo para los turistas (La caza del peludo. 1992)</p>	<p>El envejecimiento después de la cantidad de luz que recibimos</p>	<p>La obra está tomada de un grabado del 1500 que mostraba la forma en que los españoles transportaban los caballos en los viajes en los barcos. El caballo iba atado de patas y patas y casi suspendido con un... Tenía que poder ser inmovilizado pues podía romper a patadas las paredes de madera del barco. Los primeros caballos que trajeron al Río de la Plata los conquistadores y su enorme difusión posterior, hicieron que fuera adoptado por el indio, domesticado y adiestrado de forma muy singular. En forma paralela y durante tres siglos indio y criollo conforman una figura simbiótica</p>
<p>A la lógica se la lleva el viento de los goles (sin fecha)</p>	<p>La resistencia/la mano/a mano/lo mejor y la persistencia/las manos/lo peor de las manos</p>	<p>El artista como vigia no puede defendernos del enemigo, sólo avisamos del peligro Quiero creer, creo saber, exijo!! Que el corazón sea sólo un músculo. El corazón es una bomba aspirante expelente. El corazón es sólo carne con más energía que lo que lo rodea. (Octubre de 1997)</p>
<p>Instalación de memorias personales quiero saber la verdad. informe personal la verdad de las ... Informe confidencial historia de una pasión argentina memorias secretas- memorias confidenciales memoria y balance Informe de la incertidumbre. (Proyecto. 7 de mayo de 1993)</p>	<p>El artista como vigia no puede defendernos del enemigo, sólo avisamos del peligro Quiero creer, creo saber, exijo!! Que el corazón sea sólo un músculo. El corazón es una bomba aspirante expelente. El corazón es sólo carne con más energía que lo que lo rodea. (Octubre de 1997)</p>	<p>El Primer Caballo La obra está tomada de un grabado del 1500 que mostraba la forma en que los españoles transportaban los caballos en los viajes en los barcos. El caballo iba atado de patas y patas y casi suspendido con un... Tenía que poder ser inmovilizado pues podía romper a patadas las paredes de madera del barco. Los primeros caballos que trajeron al Río de la Plata los conquistadores y su enorme difusión posterior, hicieron que fuera adoptado por el indio, domesticado y adiestrado de forma muy singular. En forma paralela y durante tres siglos indio y criollo conforman una figura simbiótica</p>

Quince mil puntos de fuga

La tradición abstracta argentina y el compromiso político

Por Fabián Burgos

Los cuadros que estoy pintando en Montbelliard pertenecen a la serie de once cuadros al óleo que comencé en Buenos Aires. Los diseños de estos cuadros contienen quince mil y doce mil puntos respectivamente. En el primero, los puntos están distribuidos sobre una tela, previamente pintada de rojo, en ocho columnas paralelas. El color de los puntos es aparentemente blanco, en realidad es una mezcla entre amarillo limón, azul prusia, blanco y negro.

El segundo cuadro es de fondo blanco, también, como los puntos del cuadro anterior, no es un blanco puro, sino el resultado de una mezcla de colores.

El procedimiento para realizar ambas pinturas es el siguiente: luego de bocetar un diseño en un pequeño papel (10 x 10 cm aproximadamente), lo dibujo proyectándolo con un estetoscopio, a un papel del tamaño del cuadro, (160 x 190 cm), luego, forro la tela ya pintada con papel carbónico y arriba de ésta apoyo el papel antes dibujado. a modo de calco, voy pasando el dibujo con un bolígrafo, dejando la marca del carbónico sobre la tela. al levantarlo, veo sobre ésta, que el dibujo que quedó impreso tiene una serie de accidentes y fallas, como ser la ausencia de algún punto o bien, pequeños desfasajes de las columnas, como consecuencia de algún desplazamiento involuntario del carbónico y el papel sobre la tela. Finalmente, selecciono que errores quedarán, agrego o saco algún punto, para posteriormente pintarlos.

Como se observa, este procedimiento consta de dos etapas. En la primera trabajo "a ciegas", sólo sabré como quedó el dibujo al levantar el carbónico; y en la segunda etapa, cuando selecciono, corrijo, limpio el dibujo, etc., uso la voluntad y la conciencia para ajustar la imagen final.

Los diseños y su relación con la ciencia
Los diseños que uso para mis cuadros son

en su mayoría gráficos, de revistas científicas, preferentemente de las décadas del 60 y 70, a los que intervengo seleccionando y modificando a mi voluntad. Es decir, compongo nuevos diseños usando al anterior como patrón o modelo.

Estos dibujos eran concebidos como fines científicos, no eran más que la representación gráfica de la ciencia en aquellos años, en consecuencia, ninguno de los diseños o dibujos, que se realizaban tenían otro fin que el de construir una realidad, que representara el estado de la ciencia de aquel entonces.

En este sentido, los diseñadores de estas publicaciones eran quizás grandes dibujantes aunque su dimensión artística no era el objetivo principal de su trabajo, más bien su oculta capacidad artística, estaba subordinada a un fin estrictamente científico. A pesar de eso, éstos dibujantes no anulaban por completo su impulso creador y en los trabajos se filtraba, como entre pequeñas rendijas, tal vez involuntariamente, alguna veta que hacía evidente al artista. Me interesa aquí el momento en el cual la obra se constituye como tal, más allá de la conciencia previa de los propios autores. Otro motivo por el cual decido utilizar éstos diseños científicos es por su particular forma compositiva. Muchos de ellos se caracterizan por tener algunos elementos de composición que yo uso para construir una imagen, así como para representar un concepto o una idea. Estos elementos pueden ser, por ejemplo: Acumulación, expansión, organización, desorden, superposición y otros. Trato en muchos casos que mis dibujos contengan alguna de éstas características o quizás todas en un mismo trabajo.

Vinculación con la pintura Argentina

En la Argentina hay una importante tradición de pintura abstracta. La historia artística de este país está fuertemente marcada por movimientos y vanguardias vinculados a la abstracción: Arte Concreto-

Invención, Madí, Informalismo, Arte óptico, son algunos de ellos. Al comienzo de la época del 90 comencé a descubrir parte de ese legado histórico, no sin mucha dificultad, pues en la Argentina para esa época, el pasado no se revisaba frecuentemente. De todos modos, se hacían algunas muestras esporádicas. Una de ellas fue "Pintores Olvidados" que se realizó en el Museo de Arte Moderno. En esta exposición, conocí a algunos de los artistas que hasta hoy siguen influenciando mi obra. Entre ellos hay uno cuya estética, y procedimiento de trabajo me es muy afín. Su nombre es Carlos Silva, artista de los 50 y 60, que murió en los años 80, olvidado por casi todo el medio plástico de esa década. Sus cuadros, consisten en grupo de puntos de diferentes colores que aplicaban en la tela luego de trazar sobre ella una cuadrícula en lápiz, cada línea era una especie de coordenada y cada casillero tenía un número imaginario. Para la ubicación de cada punto hacía una ecuación de "regla de tres simple sobre raíz cuadrada" y a cada resultado le correspondía un casillero determinado en la cuadrícula. Así iba colocando los puntos de color sobre la tela, formando un tramado que generaba un efecto óptico de potente seducción.

Aquí también la ciencia era uno de los ejes de composición de su obra, aunque la utilización que hacemos de la ciencia es diferente.

Silva usaba un sistema científico-matemático para hacer arte. yo hago uso de la representación que hace la ciencia para mis fines artísticos. se podría decir entonces que Silva era más sistemático, yo, en cambio, más formal. Otra coincidencia con su obra es en cuanto a las etapas de procedimiento. Si bien su sistema de trabajo no es el mismo, este consta de una primera etapa "a ciegas" que es la parte del desarrollo de la ecuación con la posterior ubicación de los puntos sobre la tela; y una segunda eta-

pa que es la conciente la selección de colores para los puntos.

Relación con el Op Art

Desde hace un año a esta parte, mi trabajo, ha comenzado a producir pequeños cambios orientándose cada vez más al Op Art, especialmente a un op donde la confección de la obra mantiene su impronta artesanal, sensibilizando la imagen. Las columnas de los puntos, por ejemplo, pueden producir, un cierto efecto óptico, pero los puntos mantienen una irregularidad que los diferencia entre sí, haciéndose notar el movimiento torpe de la mano, en otras palabras, el gesto. En mis siguientes trabajos estarán más acentuados los efectos ópticos, sin descuidar la manufactura antes mencionada, como así también, la obsesión con el color, algo netamente pictórico. Por ejemplo, un próximo cuadro será una composición de líneas rectas paralelas, horizontales, con un grupo de pequeños cuadrados entre ellas. En el resultado final se verán como líneas curvas y no habrá ningún indicio que diga que las líneas son rectas, a no ser por el título del cuadro, "líneas rectas"; el espectador entonces querrá comprobar la veracidad del título; en efecto, ésto es comprobable, pero no antes habiendo sido "estafados" o "engañados" por su propia mirada. Otra próxima obra consiste en una serie de círculos concéntricos que, por alguna razón de composición, harán que el bastidor cuadrado parezca deforme. En consecuencia, podría decir que me interesa del Op, el punto en que el concepto de "verdad" y "falsedad" se pone en juego. Nada es como parece. La realidad no es la que vemos, aunque no por eso lo que se ve es menos verdadero. Entonces, la pregunta inevitable sería: No es acaso verdad lo que vemos, aunque la realidad nos diga otra cosa?, recuerdo aquí un comentario de Pichón Riviere, - médico que fundó en la Argentina la Escuela de Psicología Social- acerca de que los niños

y los locos son los únicos que dicen la verdad; el conocimiento de una verdad determinada para un niño no será otra cosa que lo que él cree. Si en el dibujo de un niño, por ejemplo, el sol sale de noche, esto, aunque parezca imposible no deja de ser verdadero. Esto también me remite a la vinculación de mi obra con el arte conceptual de la década del 70. Entre tantos artistas por esa época, había una obra en la que la supremacía del concepto sobre todo lo demás era absoluta. esta consistía en un dibujo geométrico trazado con tiza sobre el pavimento, en un circuito de 20 manzanas a la redonda. visualizar dicho dibujo era imposible, ya que para poder verlo había que elevarse a una distancia que permitiera observar la totalidad de las 20 manzanas, y obviamente así se perdía la visión del trazo de tiza. Un nuevo concepto ingresa a mi obra a partir del conocimiento de esta experiencia y es el de "improbabilidad de una idea" en el cuadro de 12 mil puntos de diferente color, por ejemplo, si bien los puntos se pueden contar, no se podría en cambio verificar si en efecto, todos los puntos del cuadro son del mismo color. Algunos parecerán iguales, pero es sólo un efecto físico producido por su cercanía con otros colores. Para poder comprobar exactamente si lo son, habría que recortarlos y acercarlos, algo imposible de realizar por lo menos sin destruir la obra.

Acerca de la política en el arte

Reivindico el compromiso político de algunas obras geométricas, en el sentido más orgánico de la política, aquel que advierte toda manifestación productiva como una consecuencia directa de la época en que nos toca vivir. Somos parte de un devenir histórico y resultado de acontecimientos y fuerzas que obran sobre nosotros. En este sentido, la política, es un elemento constitutivo de nuestro ser, y, por ende, de nuestra producción, y, aunque creamos no hacerlo, siempre estamos posicionán-

donos frente a las cosas.

El grado de conciencia frente a esa toma de posición puede ser variable y depende de la identidad de cada individuo, en algunos casos prima la intuición, en otros la inteligencia, pero siempre en toda decisión estaremos tomando partido. Elegir un color, por ejemplo, no es más que eso; una paleta, entonces, será nuestro discurso. Está en la mirada del espectador curioso decifrar lo que estamos diciendo, El mensaje puede ser directo y en ocasiones el tiempo y la sensibilidad serán las únicas vías de comprensión, quizás como espectador, nunca podremos transmitir ese conocimiento, pero siempre percibiremos la existencia de un contenido.

El arte abstracto no es narrativo, pero no por ello menos comprometido. En artista entonces, nunca creará para sí mismo, esto no es un deber, sino un hecho propio de la misma condición humana. No podremos ni siquiera eludir ese compromiso en los vericuetos de nuestras patologías; es más, quizás ellas son también resultado de una vivencia cultural. El artista que cree que sólo trabaja para aliviarse, como un acto catártico y terapéutico, es mezquino con su propio ser. No obstante, y sin perjuicio de todo lo antes dicho, el grado de invisibilidad en el arte también existe, aquello que llamamos espiritual y que no sabemos de donde proviene. Son estadios diferentes que, sin embargo, pueden andar juntos, quizás nunca sabremos porque, una obra nos conmueve y enaltece nuestro espíritu.

Por último, quisiera destacar que toda esta reflexión sobre el origen de la imagen de los cuadros surge como consecuencia de la búsqueda de un "territorio" en el cual despliego mi mayor preocupación, que es la de la experiencia con el color. Es el color la zona de más obsesión de mi trabajo. Su preparación puede llevarme días, quizás semanas.

Los hijos de Sosebi

Redescubren un acuarelista patagónico

Por Alfredo Prior

Barnett Sotheby, un oscuro granjero de Edimburgo, se afincó con su familia en la actual localidad de Lincoln en tiempos del Brigadier Rosas. El "viejo Sosebi", como era conocido en la región, tuvo tres hijos, cuyas suertes fueron bien dispares.

Henry, el primogénito, supo mediante hábiles argucias acrecentar la fortuna de su padre, producto de la cría de lanares y de un concienzudo y pertinaz abigeato, inédito en la región. Por entonces, se realizaba en Coronel Pringles el Remate Anual de Ganaderos, origen de lo que luego sería la Exposición Rural Argentina. Henry Sotheby presentaba en la feria a los machos campeones de su estancia, y valiéndose de algún forastero, que actuaba de ofertador, alzaba considerablemente en la subasta los precios de sus lanares.

Edwin, en cambio, había adquirido a temprana edad los vicios del alcohol y la pintura, a los que le había aficionado su madre, una irlandesa de apellido O'Flaherty, quien había sido en París modelo de un pintor adheñte a la Comuna. Desquiciado por la ginebra y la

práctica asocial de la contemplación de la naturaleza, Edwin pasaba más de quince horas por día registrando en sus acuarelas las variaciones lumínicas sobre las pieles de los bovinos de su progenitor, con un método metódico y obsesivo que contrastaba con el desgastado *laissez-faire* de los nativos. "Oveja a las 7.30 am", "Oveja a las 5.47 pm" y "Oveja a las 8.13 pm" son los títulos de las obras que mayores elogios despertaron en los *connaisseurs* capitalinos.*

Con el correr de los años, Edwin derivó en una suerte de locura particular, la cual combinaba los brillos bárbaros de la Federación con el "Elogio de la naturaleza" de Nicolás Poussin, así estaqueaba ovejas para registrar en dibujos al carbón su lentísima agonía. Luego del sacrificio de cuarenta y siete de los mejores ejemplares de la hacienda, "el viejo Sosebi" decidió internarlo en un manicomio de Caleta Olivia.

En cuanto a James, el menor de los hermanos, emigró a Londres, donde se dedicó a la compra y venta de obras de arte.

* Nérido Ledesma, el capataz de la estancia, que no perdía ocasión para esquilmar

a la peonada, pensó que podía sacar provecho de las obras del patroncito.

- Esta cuestión de la pintura me viene como dedo al aro -se dijo. - Si estos guachos flojos y malentretidos tienen patrones para gastarse en ginebra y taba, los tendrán también para mirar pinturas.

Cuando Edwin terminaba de pintar, Nérido conducía para su rancho a la oveja modelo. A la entrada colocaba sobre un caballete el retrato de la misma, cubierto con un trapo rojo.

Al grito de "¡Un peso fuerte para ver el retrato de la ovejita más cachetuda del pago! ¡Dos pesos para entrar al rancho y verla como Dios la trajo al mundo!" convocaba a la peonada.

Vieran a los gauderios formar fila y oblar sin chistar la tarifa. Había quienes por no tener los dos pesos se contentaban con pagar uno y ver la pintura, pero asimismo había quienes teniéndolos preferían ver sólo la pintura.

Casos extremos fueron el del Lechuzón Acevedo que desembolsó cuatro para ver cuatro veces seguidas el retrato, o el de Rito Flores, quien después de dos horas, salió del rancho tambaleante como ñandú boleado y volvió a pagar

La carpintería artesanal S.R.L.

Embalajes especiales para obras de arte
Bases y pies de esculturas
Muros autoportantes.
Vitrinas y exhibidores
Marcos a medida en el acto
Bastidores y cartones entelados
Pinceles y pinturas artísticas
Asesoramiento y atención personalizada
Presupuestos s/cargo

Av. Roosevelt 5367 (1431) Cap. Fed. Tel/fax. 4522-1214
informes@lacarpinteriaarte.com.ar
www.lacarpinteriaarte.com.ar

Acrílicos Madison

\$2,90
x 60 cm3 cualquier color

Compralos en Belleza y Felicidad
Acuña de Figueroa 900 Pedidos al 4867 0073

Desmaterialización del objeto artístico

ramona presenta una serie de textos en su mayoría inéditos o agotados, donde se tratan los orígenes de la noción de “desmaterialización”, del conceptualismo y el arte de los medios, así como algunas cuestiones históricas sobre sus conexiones en la Argentina y el mundo.

Estos temas no habían sido discutidos hasta ahora con toda la documentación a la vista.

La conferencia de 1967 sobre desmaterialización de Oscar Masotta, el genial teórico y artista, reconocido en el campo de las letras y del psicoanálisis, pero cuya labor en las artes ha sido soterrada, es el eje del dossier.

Luego la emprendemos con Lucy Lippard, la distraída papisa del conceptualismo norteamericano y su epifánico viaje a la Argentina en 1968.

Recuperamos un texto fundador (¿de 1927?) del constructivista ruso El Lissitsky donde por primera vez se plantea la cuestión en relación a los medios de comunicación y al libro.

Recuperamos también un importante ensayo inédito del eminente filósofo y sociólogo Eliseo Verón, uno de los grandes protagonistas de la cultura de vanguardia en los sesenta, donde teoriza “in extenso” sobre la llamada “Primera obra de los medios”.

También dos breves notas sobre el net.art de Cecilia Pavón y Aldo Consiglio retoman la cuestión desde los nuevos medios, tema que ramona profundizará en próximas entregas.

Finalmente, la provocativa carta de Raúl Sánchez al filósofo Toni Negri, donde lo urge a “repensar la singularidad de las prácticas artísticas” en el momento de la “subsunción real del trabajo en el capital, de la abstracción completa del mundo”.

Después de todo, nosotros desmaterializamos

La teórica del conceptualismo olvidó citar unos cuantos antecedentes argentinos

Por Roberto Jacoby

Internet se ha convertido en canal para una serie de géneros artísticos que operan sobre estructuras y procesos de comunicación. El término "objeto" de arte (con todo lo que implica respecto de sus coordenadas espaciotemporales, relación obra-espectador-autor, vínculo con el mercado y las institucionales) vigente durante los últimos siglos, resulta insuficiente para abordar muchas experiencias contemporáneas o, a la inversa, podría decirse que los cambios en el contexto han forzado la ampliación de la noción de "objeto"

Entre esos rasgos mutantes, la "desmaterialización" del objeto de arte así como las ideas de la información y la materia social como sustrato de operaciones estéticas se han vuelto centrales, no sólo para el net.art sino también en los proliferantes neo conceptualismos contemporáneos.

En los anaqueles de la crítica internacional la teórica norteamericana, Lucy Lippard luce el galardón de haber acuñado el término en un artículo publicado en febrero de 1968 en *Art International* en colaboración con John Chandler ("The dematerialization of art").

Sin embargo ya existía el libro "Happenings", ed. Jorge Alvarez, impreso en octubre de 1967, donde se presentan las tempranas experiencias de arte desmate-

rializado de 1966. En su prólogo fechado el 15 de enero de 1967, Masotta decía: "Así la 'materia' del happening, la estofa misma con la cual se hace un happening, estaría mas cerca de lo sensible, pertenecería la campo concreto de la percepción; mientras que la 'materia' de las obras producidas a nivel de los medios de información de masas sería más inmaterial, si cabe la expresión, aunque no por eso menos concreta."

Esta idea queda perfectamente explicitada en julio de 1967 en la conferencia de Oscar Masotta, "Después del Pop nosotros desmaterializamos" que ofrece en el instituto Di Tella como parte de un ciclo de "antihappenings" que preparó con un grupo de artistas en el mismo Instituto.

Además, en el prólogo a ese libro, fechado en setiembre de 1968, señala la conexión entre arte desmaterializado, mediático y política, llegando a denominarlo "arte postrevolucionario".

Casualmente en su célebre libro "Six years: the dematerialization of the art object", publicado en 1973, Lippard comenta haber viajado a la Argentina en 1968, relata su relación con artistas rosarinos, confiesa haber dado un vuelco teórico al comprender la conjunción de conceptualismo y política, etc. pero jamás menciona a Masotta, ni las obras del "arte de comunicación de masas" que datan de julio de 1966.

Es muy probable que Lippard y Masotta hayan bebido de las mismas fuentes (el propio Masotta escribe que el concepto de "desmaterialización" le viene del genio constructivista ruso Eleazar Lissitsky a través una traducción al inglés de la *New Left Review*) y es probable que la ingestión haya sucedido en forma aproximadamente simultánea.

Lo que no es probable o al menos habría sido un descuido considerable (sobre todo para una cultura académica exhaustiva en la indagación de fuentes y constatación de los acontecimientos) es que Lippard no haya tenido noticias acerca de Masotta o de las obras desmaterializadas que ya tenían dos años de antigüedad cuando hizo su viaje iniciático a la Argentina.

Entonces, se ha producido un cruce y un espejamiento de informaciones, espacios, tiempos, lenguas y circunstancias que de por sí resulta interesante: una pujante crítica norteamericana aterriza en el fin del mundo, en Buenos Aires y en Rosario en 1968 y se topa con un arte "conceptual" muy desarrollado (aún no llevaba ese nombre, hablábamos de "arte de los medios de comunicación", de "arte desmaterializado" o simplemente se hacía), mezclado con un alto grado de politización y una cultura teórica relativamente grande (recordar la difusión del existencialismo sartreano, el lacanismo —podría decirse que introducido por Ma-

sotta--, los marxismos, la lingüística, la semiología, el estructuralismo francés, las teorías mediáticas, entre un sector de los intelectuales argentinos) y se confiesa determinada por lo que ve aquí.

Para alguien interesado en un país y que ha vivido allí una experiencia transformadora no deja de ser muy significativa la manera en que obvió enterarse de la existencia del libro "Happenings" publicado en octubre de 1967 o de "Conciencia y estructura", publicado en 1968. En ellos se citan abundantes obras, fechas y conceptos que Lippard ignoró. Lippard podría haberlos conocido. Tampoco le faltó tiempo porque su libro no fue publicado hasta 1973.

Pero Lippard no menciona obras de Alberto Greco, Ricardo Carreira, Pablo Suárez, Dalila Puzovio, Juan Stoppani, Javier Arroyuelo, Eduardo Ruano, Delia Cancela y Pablo Mesejean, Federico Peralta Ramos, Margarita Paksa, León Ferrari, Juan Risuleo, Martha Minujín, Víctor Grippo, Eduardo Vigo, ni las más y probablemente de otros más a quienes con sólo preguntar hubiera podido acceder fácilmente.

Como se desprende de los textos de "Six years" que hemos seleccionado, es muy curioso que teniendo Lippard contactos directos con un nutrido número de eminentes conceptualistas rosarinos (hay diecisiete menciones a rosarinos y tres o cuatro a porteños) con críticos-historiados

notorios, con las dos principales instituciones de arte contemporáneo (el Di Tella y el CAYC), incluso con un participante del "arte de los medios" y discípulo directo de Masotta, nunca le hubieran contado o nunca hubiera ejercido respecto de la Argentina la mera curiosidad investigativa, ya que por lo general, propuestas artísticas como las que Lippard menciona en su libro, no suelen brotar en el desierto.

No se trata aquí de una reivindicación localista ni de una discusión por las precedencias sino de la restitución de las nociones a su proceso histórico de gestación.

Por otra parte este proceso resulta muy instructivo porque revela en su propio desarrollo, las circunstancias reales de la globalización que ya estaban operando, más allá de la conciencia de sus protagonistas, en la forma en que las "ideas estaban en el aire" (Lippard se preocupa mucho en aclararlo), en la forma como se escribía la historia y quiénes la escribían, con qué información y qué prejuicios, se ve en las marcas de lo silenciado y de lo deformado, en las alianzas tácticas y las "desapariciones" no menos obvias y probadas.

Si en otras épocas la cultura de los países "periféricos" ni siquiera era registrada, lo propio de esta época es su procesamiento por la cultura "central", su inscripción en un registro que protege las relaciones de poder existentes. Sin du-

da "las ideas están en el aire" no así los créditos, las patentes y las atribuciones, los viajes, las becas y los premios. Estos, por ahora, no son desmaterializados.

Entretanto, durante los últimos años la muestra y los textos de Maricarmen Ramírez en el catálogo de Conceptualismo Global del Museo de Queens y Heterotopías en el Museo de la Reina Sofía de Madrid, y la antología "Conceptual Art: an anthology" de Alexander Alberro y Blake Stimson, editada por M.I.T Press, libros como "Del Di Tella a Tucumán Arde", de Ana Longoni y Mariano Mestman (de dónde tomé varias observaciones en esta nota), la muestra "En medio de los medios" curada por María José Herrera en el MNBA presentan evidencia empírica y también hipótesis teóricas e históricas que definen las cuestiones en otros términos que los que plantea Lippard, con diferentes jerarquías y énfasis.

Sin embargo, seguramente la cuestión de la génesis de conceptualismo y sus correlatos políticos y de la noción de desmaterialización del arte guardan facetas que todavía pueden dar tema para la investigación y el análisis. Son muchas las observaciones que podrían hacerse su relato y seguramente en el futuro los eruditos y académicos hincarán sus estiletos en la historia del conceptualismo según Lippard.

Después del Pop nosotros desmaterializamos

Extractos de la conferencia donde Oscar Masotta teoriza sobre la desmaterialización del arte, el 21 de julio de 1967

EL LIBRO "CONCIENCIA Y ESTRUCTURA" DE OSCAR MASSOTA, DEDICADO A ELISEO VERÓN, ROBERTO JACOBY Y JULIÁN CAIROL, FUE PUBLICADO POR LA EDITORIAL JORGE ALVAREZ, EN 1968.

ESTE LIBRO QUE RECOGÍA DIVERSOS ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS DEL AUTOR, ESTABA YA LISTO PARA LA IMPRENTA EN 1967, TAL COMO LO SEÑALA SU PRÓLOGO FECHADO EL 17 DE ABRIL DE 1967. SIN EMBARGO EL RETRASO EN SU PUBLICACIÓN PERMITIÓ QUE SE INCORPORARAN NUEVOS MATERIALES, TALES COMO EL RESUMEN DE LA CONFERENCIA "DESPUÉS DEL POP, NOSOTROS DESMATERIALIZAMOS" DICTADA EN EL INSTITUTO TORCUATO DI TELLA EL 21 DE JULIO DE 1967. TAMBIÉN PERMITIÓ QUE EL AUTOR INCORPORARA UNA "ADVERTENCIA" FECHADA EN SEPTIEMBRE DE 1968, DONDE MASSOTA RETOMÓ TEMAS TRATADOS EN EL LIBRO DESDE POSICIONES RADICALIZADAS, EN CONSONANCIA CON LO QUE SE ESTABA VIVIENDO EN EL AMBIENTE DE LA VANGUARDIA.

A CONTINUACIÓN DOS FRAGMENTOS DE LA CONFERENCIA Y LA "ADVERTENCIA" REFERIDOS AL TEMA DE LA DESMATERIALIZACIÓN.

Por Oscar Masotta

“Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia, por ejemplo: ella crece, cree el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende así la cantidad de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Se repite después el mismo fenómeno. Resultado: la red de trabajo y el material de suministro crecen entonces hasta que son aliviados por la radio. Brevemente: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más. Perezosas masas de materia son reemplazadas por energía liberada.”
El Lissitsky, El futuro del libro

(...)

2. Vanguardia y obras de información masiva

Un ciclo de conferencias y de happenings que llevé a cabo en el Instituto Di Tella durante los meses de octubre y noviembre de 1966 asocia mi nombre con la palabra happening. Una vez hechas las salvedades con respecto a la difusión de la palabra en la prensa masiva, debo agregar, además, que no soy un happenista. Quiero decir, de la misma manera que no soy ni músico, ni pintor, ni escultor, ni actor, ni director teatral: no he comprometido ni comprometo el grueso de mi actividad ni mi futuro a ninguna de esas actividades. Quiero decir, además, que no creo en los happenings. Ahora bien: entiendo que debiera explicarse qué estoy diciendo cuando digo que no creo en los happenings. Pero es difícil. A veces no hay tiempo ni lugar para explicarlo todo. Diré de cualquier manera que no creo en los happenings de la misma manera que no creo en la pintura y el teatro. Y adivino de parte del lector una furia un poco sarcónica y divertida que le hará exclamar: ¡He aquí un “avanguardista”! De acuerdo, y no digo otra cosa. En arte, pienso, solo se puede ser, hoy, de vanguardia. El problema se plantea cuando se trata de definir en que consiste la vanguardia. Aunque no es difícil hacerlo, tampoco intentaré esa definición aquí. Menos que ofrecer definiciones pretendo relatar ahora algunos hechos y completar el relato con unas pocas indicaciones y con algunas reflexiones. Diré de cualquier manera que una obra de vanguardia debe poseer al menos estas cuatro propiedades:

a. Que sea posible reconocer en ella una determinada susceptibilidad y una información acabada de lo que ocurre al nivel de la historia del arte; es decir, de lo que está ocurriendo en arte con referencia a lo que ha sido hecho antes y a lo que se

percibe que debe ser hecho después. La vanguardia consiste así en una postulación por la cual se afirma que la obra de arte se halla insertada en una secuencia histórica de obras, y que tal secuencia se ve recorrida por una necesidad interna: una frase de Henry Geldzahler comenta de manera económica esta propiedad: "This is instant art history so aware of itself that it leans to get ahead of art".

b. Que abra no solamente un panorama de posibilidades estéticas nuevas (esto es que como se dice- sea una "obra abierta") sino que simultáneamente, y de manera radical niegue algo. Ej.: el happening con respecto a la pintura; o el happening con respecto al teatro tradicional.

c. Que esa relación de negación (en referencia a aquello que la obra niega de lo que la ha precedido) no sea caprichosa sino que revele un fundamento referido al corazón mismo de lo negado. Así el pasaje o la superación del teatro o de la pintura por el happening sería una "consecuencia lógica" de algo que se hallaba latente ya en el teatro o en la pintura, y que por lo mismo exigía manifestarse.

d. (Este punto es tal vez el más difícil de entender y de aceptar inmediatamente; digamos, el más polémico. Que la obra ponga en duda, por esa misma negatividad radical que la constituye, los límites mismo de los grandes géneros artísticos tradicionales (pintura, escultura, música, etc). Ejemplo: el happening con respecto a esos mismos géneros tradicionales. Según esta propiedad – mi entender fundamental—Picasso nunca habría sido de vanguardia en tanto que las artes plásticas del siglo XX contarían con un sólo y único estallido que alcanza, efectivamente, los límites mismos del género): el dadaísmo en la segunda década

del siglo (y su "revival", a partir de mediados de los años cincuenta con el Pop art y el neorrealismo francés; es entonces cuando históricamente surgen los happenings). En esta perspectiva la vanguardia del siglo se vería constituida en torno a pocos nombres: Satie y Cage, Rauschenberg, Lichtenstein, Warhol, Duchamp, Schwitters, Yves Klein, Alan Kaprow. Y habría que agregar un surrealista, René Magritte.

Pero a partir de estas consideraciones se podría llegar a esta conclusión apresurada: que hoy solo el happening, este híbrido de géneros, es de vanguardia.

Ahora bien: esto no es lo que yo entiendo. Al revés, mi posición consiste en afirmar que en el interior mismo del happening existía algo que dejaba entrever ya la posibilidad de su propia negación, y que por lo mismo la vanguardia se constituye hoy sobre un nuevo tipo -un nuevo género de obras. Se podría llamar "anti-happenings" a esas obras. Pero la designación arrastra un inconveniente: que hace depender un género de manifestación estética completamente nueva de un género como el happening que ya no lo es. Abreviando aún más: este nuevo género de actividad artística, que ha surgido en Buenos Aires en el año 1966 tiene ya un nombre: "Arte de los medios de comunicación de masas". Y se puede afirmar de él que cumple con las condiciones básicas para delimitar un área de actividad artística, esto es, que efectivamente constituye un género artístico. Por un lado por la capacidad de producir "objetos" de contemplación estética; y por otro lado porque delimita concretamente la "materia" con la cual es posible construir una determinada y precisa clase de obras. Así como la "materia" de la música se halla en una cierta materia sonora, o en el continuo de los estímulos auditivos; o de la misma manera que el bronce, o la madera, o el mármol, o el vidrio, o los nuevos materiales sintéticos

constituyen la "materia" con la cual y sobre la cual es posible hacer esculturas, las "obras de comunicación" definen ellas también el área de su propia materialidad". La "materia" ("inmaterial", "invisible" con la que se construyen obras informacionales de tal tipo no es otra que los procesos, los resultados, los hechos y/o los fenómenos de la información desencadenada por los medios de información masiva (Ej. de "medios": la radio, la televisión, los diarios, los periódicos, las revistas, los afiches, los "panels", la historieta, etcétera).

3. Un nuevo ciclo

Fue con este espíritu y con estas ideas en la cabeza que programé un nuevo ciclo, para realizar también en el Instituto Di Tella y que contendría (contuvo): un happening, cuyo título fue "El Helicóptero"; una obra comunicacional (o "anti-happening"), cuyo título fue "El mensaje fantasma"; una conferencia explicativa y que titulé "Nosotros desmaterializamos". Se entrevé fácilmente el propósito: contraponer una obra comunicacional a un happening para permitir comprender las características distintivas de las operaciones y de las "materias" que las constituían. El ciclo proponía por lo mismo una estética anti-óptica, antivisual, La idea de constituir objetos pero con el fin de hablar no a los ojos sino al entendimiento... El título de la obra comunicacional comentaba esa tensión hacia la búsqueda de materias inmateriales, de anti-cosas, si la palabra cabe. En cuanto al título de la conferencia --en la que expliqué, aunque menos ordenadamente, lo mismo que trato de explicar ahora-- lo he tomado de un breve artículo de El Lissitzky, el constructivista ruso, que ha sido exhumado con perspicacia por una entrega reciente de The New Left Review, la revista del grupo de la izquierda independiente inglesa. Entre los párrafos nerviosos y lúcidos de El Lissitzky

uno me había fascinado particularmente: se lo puede leer en el epígrafe de esta nota.

Notas

2. El ciclo se compuso de dos conferencias y dos happenings: una de las conferencias fue dictada por Alicia Páez; yo realicé también uno de los happenings, el otro fue planeado y coordinado por un equipo formado por R. Jacoby, E. Costa, O. Boni, M.A: Telechea, P. Suárez y L. Maller.

3. H. Geldzahler, participante en el Simposium sobre Pop Art, organizado por el Museo de Arte Moderno de N. York (reproducido en Arts, abril de 1983, pág. 37). Este es un instante de la historia del arte tan consciente de sí misma que de un salto se coloca adelante del arte.

4. Ver Allan Kaprow, Experimental Art, en Art news, marzo 1966, pag. 62.

5. Ver Michael Kirby, The NeW Theatre, en Tulane Drama Review, N.York, invierno de 1965, Vol. 10, N° 2, pág. 15.

6. Ver la "definición" del término happening en Words, catálogo de la Smolin Gallery, N. York, 1962: "El término 'happening' refiere a una forma de arte relacionada con el teatro, puesto que se realiza en un espacio y tiempo dados. Su estructura y contenido son una extensión lógica de las 'ambientaciones'".

7. El creador del género es, sin duda, Roberto Jacoby (ver O. Masotta, Happenings, Jorge Alvarez, 1967), y esto en su forma más pura; y este tipo o género de obras, a mi entender, contiene en sí nada menos que todo lo que es posible esperar de más grande, de más profundo y más revelador del arte de los próximos años y del presente. En cuanto al trabajo de Marta Minujin, con 60 televisores, y que llevó a cabo el año pasado en el Instituto Di Tella, quedaba todavía híbrido con la idea de "ambientación", aunque fuera más allá de ella.

8. Distingo así entre el "objeto estético",

los "medios" con los que la obra se realiza, y su "materia". Para definir el campo preciso de las obras de comunicación de masas, no hay que confundir los "medios" con la "materia" de la obra. Distinción que arrastra cierta oscuridad. Pero se puede aclarar bastante su significado si se piensa en la publicidad. La "materia" sobre la que trabaja una campaña cualquiera las constituyen las conciencias de los sujetos a los que se dirige: la "materia" es así, por ejemplo, los llamados "fenómenos de persuasión", o bien los "efectos". En tanto que los "medios" son los instrumentos para alcanzarlos: los "paneles", la televisión, la foto publicitaria, etc. Ahora bien, entre una obra de publicidad y una obra de comunicación de masas hay, sin embargo, diferencias con respecto al "objeto estético". Un film publicitario puede ser "bello" y quienes tengan gusto y sensibilidad moderna lo reconocerán fácilmente. Pero el "objeto" de las obras masivas tampoco tiene poco que ver con esa belleza. Lo que se percibe, tiene que ver más con ciertos efectos de inteligibilidad, que se consiguen mediante ciertas "transformaciones" de estructuras habituales de la comunicación de masas. El ejemplo de "El mensaje fantasma", sobre el que nos referiremos en seguida, puede servir para aclarar dificultades.

9. Con perspicacia, digo, puesto que las diez páginas de El Lissitsky, se adelantaban en más de treinta años a las "tesis" de Marshall McLuhan.

"Conciencia y estructura", ps. 218,224-227 y notas de ps. 241-242

Advertencia
(...)

El arte no está ni en hacer imágenes con óleo, ni está en los museos: está en la calle y en la vida, en las tapas de las revistas en la moda, en las películas que antes creíamos malas, en la literatura

de bolsillo y en las imágenes publicitarias. Ciertamente. Pero si la popularización de los objetos de la cultura, llevada a cabo por aquellos mismos que producen un sector de la cultura, las obras de arte, descubría que había arte en la cultura popular, y por lo mismo, una cierta desubicación y una cierta inutilidad misma en el rol del artista, no era menos cierto que las obras que se producían

no escapan al círculo, ni que ellos dejaban de ser artistas. Y como por otra parte este círculo -en la línea del "arte pop" -enseñaba que no había que repudiar los productos sociales de la cultura, y a la vez, mantener una cierta distancia neutra, una neutralidad básica con respecto al sentido y al valor del sistema social -y como consecuencia, no pensar jamás en términos políticos- era difícil que no fueran reaccionarios. Quiero decir: individualmente, y personalmente hablando. Y si en verdad no lo son -o al menos no todos ellos lo son- es por una razón que tiene que ver, entre otras, con razones economicistas: simplemente, porque en la Argentina el mercado es incapaz de absorber la producción de obras de arte, y por lo mismo, y mientras en los Estados Unidos, Lichtstein, Rosenquist, Rauschenberg, Wesselman, Oldenburg, son ricos, los argentinos en cambio son pobres. Hay algunas excepciones: Polesello es una. Eso que irrita en Polesello es su coherencia: al mismo tiempo que lo que hace pierde interés, el se muestra cada vez más hábil para vender sus trabajos, al tiempo que cada vez se muestra más adaptado al paternalismo de las instituciones. Pero no se piense que nada de todo esto es malo en sí mismo: lo malo está en la coherencia, cuando los nudos de un comportamiento se unen los unos con los otros, y cuando el resultado es un reflejo -a veces asumido, y a veces permanente- de defensa de las instituciones del statu quo social. Lo que ocurre

es que hasta hace muy poco era posible creer que se podía ser revolucionario en estética y reaccionario, o indiferente, en política. Algunos cambios históricos muy recientes han terminado por desbaratar las fiestas, por hacer evidente el absurdo. Era a raíz de esos hechos que quería agregar dos palabras sobre el "concepto" de vanguardia.

La definición que doy de la palabra en uno de los trabajos de este tomo, es a la vez cerrada e incompleta. Cerrada: porque -que yo sepa- no hay ninguna otra cosa "nueva en el horizonte, y puesto que desde una perspectiva estrictamente estética, la idea de un arte "de los medios de comunicación masiva" es la más abarcadora, la más totalizante, la única capaz de recoger las enseñanzas del pasado para producir objetos realmente nuevos. Incompleta: quiero decir, que necesitaba ser precisada, que su formulación era todavía vacía, que necesitaba precisar sus contenidos. Brevemente: que las obras de comunicación masivas son susceptibles -y esto a raíz de su propio concepto y de su propia estructura- de recibir contenidos políticos, quiero decir, de izquierda, realmente convulsivos, capaces realmente de fundir la "praxis revolucionaria" con la "praxis estética". Las obras así producidas serán las primeras que realmente no podrán ser conservadas en los museos y que solo la memoria y la conciencia deberán retener: pero un tipo muy específico de memoria y de conciencia. No serán los objetos de los archivos de la burguesía sino temas de la conciencia postrevolucionaria.

Setiembre de 1968.
Pps. 15-16

Gritos, susurros y silencio

Cómo Lippard registró los orígenes del conceptualismo en Argentina

SELECCION DE FRAGMENTOS DE "SIX YEARS: THE DEMATERIALIZATION OF THE ART OBJECT FROM 1966 TO 1972". EDITED AND ANNOTATED BY LUCY R. LIPPARD. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, BERKELEY AND LOS ANGELES, CALIFORNIA. 1997.

Una historia sesgada

La era del arte Conceptual – que fue también la era del Movimiento de los Derechos Civiles, Vietnam, el Movimiento de Liberación de la Mujer y la contra cultura—fue un verdadero “free for all” y las implicaciones democráticas de esta frase eran completamente apropiadas aunque nunca se haya realizado. John Lennon nos exhortaba a “Imagine”. Y el poder de la imaginación estaba en el núcleo hasta del más chillado de los intentos por escapar del “confinamiento cultural” --como lo expresó Roberto Smithson— a que lo sometía la sacrosanta torre de marfil y las mitologías patriarcales con que los sesenta se habían hecho su entrada. Sin las trabas del status objetual los artistas eran libres para dejar que sus imaginaciones corrieran desenfrenadas. Visto retrospectivamente, es claro que habrían podido correr más allá, pero en el mundo del arte de fines de los ‘60, el arte Conceptual me parecía la única carrera a la vista.

(...)

Ha habido muchas riñas acerca de lo que el Arte Conceptual era o es, quién lo comenzó, quién hizo qué y cuándo, cuáles fueron y cuáles pudieron haber sido sus fines, filosofía y política. Yo estuve allí pero no confío en mi memoria. Tampoco confío en la de ningún otro. Y menos aún los recuentos autoritarios de quienes no estuvieron allí. De modo que me citaré en abundancia porque sabía más antes que ahora, pese a las ventajas de la perspectiva.

Los tiempos eran caóticos y también nuestras vidas. Cada uno inventó su propia historia y no siempre encajan la una con la

otra; pero esta formación confusa es la fuente de todas las versiones del pasado. Tal vez los artistas conceptuales, más preocupados por las distinciones intelectuales respecto de la representación y de las relaciones que quienes se basan en el objeto como vehículo/receptáculo, han ofrecido a la posteridad un balance bastante enredado. Mi propia versión está inevitablemente influida por mi política feminista e izquierdista.

(...)

En 1967 John Chandler y yo escribimos el artículo publicado en febrero de 1968 en *Art International*, en el que vimos al “arte ultraconceptual” emergiendo de dos direcciones. El arte como idea y el arte como acción. A fines de 1967, fui a Vancouver y descubrí que Iain y Ingrid (entonces Elaine) Baxter (the N. E. Thing Co.) y otros estaban en la misma frecuencia aunque totalmente desconectados pero totalmente similares a muchos amigos de Nueva York. Esto y posteriores encuentros en Europa confirmaron mi creencia en “las ideas están en el aire” — “la espontánea aparición de obra similar pero totalmente desconocida para los artistas puede ser explicada solamente como energía generada por fuentes [muy conocidas, comunes] y por todo el arte completamente no relacionado contra el cual todos los artistas potencialmente “conceptuales” estaban reaccionando de manera similar”, tal como alguna vez describí el fenómeno (...)

En mi segunda experiencia, la segunda rama de acceso a lo que se convirtió en el arte Conceptual fue un viaje como jurado a la Argentina en 1968. Retorné tardíamente radicalizada por contacto con artistas de allí, especialmente el Grupo de Rosario, cuya mezcla de arte conceptual e ideas políticas fue una revelación (...)

A mi regreso de América Latina fui también invitada a co curar (con el pintor Robert Huot y el organizador político Ron Wollin) una muestra de importantes obras de arte Minimalista contra la guerra de Vietnam.

(...)

La tercera versión, en 1970, fue la muestra más estrictamente conceptual y portátil que se originó en el Centro de Arte y Comunicación en Buenos Aires como “2.972.453”; incluía solamente artistas que no estuvieron en las dos anteriores: entre otros Siah Armajani, Stanley Brouwn, Gilbert & George y Víctor Burgin.

(...)

Prefacio de la primera edición

Dado que este libro refiere a fenómenos muy diferentes que ocurren en un lapso determinado y no a “un movimiento”, no hay una razón precisa para ciertas inclusiones y exclusiones excepto el prejuicio personal y un método idiosincrásico de categorización que podría tener poco sentido para los métodos de cualquier otro. Planeé este libro para exponer la caótica red de ideas que estaban en el aire, en Estados Unidos de América y en el exterior, entre 1966 y 1971. En tanto que esas ideas tratan mas menos con lo que yo una vez denominé “desmaterialización” del objeto de arte, la forma del libro refleja intencionalmente el caos mas que imponer un orden. Y dado que fui la primera en escribir sobre el tema en 1967, se me ha señalado que la desmaterialización es un término inadecuado, que un pedazo de papel o una fotografía también es un objeto o un “material”, tanto como una tonelada de plomo. Desde ya. Pero a falta de un término mejor he continuado a referirme a un proceso de desmaterialización o a una reducción del énfasis en los aspectos materiales (exclusividad, permanencia, atracción decorativa)

(...)

UM: Esa palabra “idea” se opone a cualquier tipo de establishment centralizado. Pueden existir muchos centros de ideas hechos por artistas vivientes en lugar de una única empresa de arte chauvinista. LL: Sí. Yo fui politizada en mi viaje a la Argentina en el otoño de 1968, cuando hablé con los artistas que sentían que

era inmoral hacer arte en la sociedad que existía allí. Hoy se ha vuelto claro que todo, incluso el arte existe en una situación política. Yo no me refiero a que el arte haya de ser visto en términos políticos o lucir político., sino la manera en que los artistas tratan su arte, la manera que lo hacen, las posibilidades que tienen de hacerlo, la forma en que se hace circular y entre quiénes – todo es parte de un estilo de vida y de una situación política. Se convierte en una cuestión del poder de los artistas, de los artistas logrando suficiente solidaridad de mundo que no se encuentra a merced de una sociedad que no entiende lo que están haciendo. Creo que ahí es donde ingresa la otra cultura, o la red informativa alternativa, de modo que podamos elegir maneras de vivir sin dropping out.

1967

Setiembre, Buenos Aires: Oscar Bony exhibe cuarto desnudo con un grabador describiendo en loop las medidas y características del lugar con detalle al minuto.

1968

Febrero-Marzo, Rosario, Argentina: El grupo de Rosario, hasta ese momento dedicados a una versión del Minimalismo, organiza el Ciclo de Arte Experimental para mostrar obras cuestionando la permanencia, el comercialismo, materialismo y chauvinismo. Por ejemplo, Renzi envió tarjetas a la gente en todo el mundo diciendo "escribanme una carta diciendo 'estoy enviándole agua desde Nueva York' (o de cualquier parte)". Las tarjetas recibidas fueron exhibidas y la obra fue denominada Agua de todas partes del mundo (aunque en sí no había agua involucrada). Graciela Carnevale acumuló día a día los diarios y los organizó en pilas separadas para remarcar las variaciones de la información recibida por el público.

(...)

Air Art. Organización y texto por Willoughby Sharp. Mostrado por primera vez en el Arts Council YMYWHA, Philadelphia, marzo 13-31. Declaraciones de los artistas (entre ellos Haacke, Morris, van Saun, Medalla); breves biografías. Comentado

por Sharp en "Air Art" Studio International, mayo, 1968; por Jorge Glusberg en Arts an artists, enero, 1969 (ver también Eventstructure Research Group, "Air Arit. Two" en la misma reimpresión).

(...)

Junio-Octubre, Rosario Argentina: El Grupo de Rosario comienza su ciclo de Arte Experimental. Cada artista tiene un período en el cual el o ella trabajan de otro o fuera de la galería. Entre las obras descritas en el catálogo se encuentran: Lía Maisonnave, junio 17-29: un cuarto vacío con un cuadrado dibujado en el piso; cada espectador se le dio una página reproduciendo el cuadrado con direcciones detalladas sobre la posibilidad de construir una obra similar dentro o fuera de sus propios hogares. "La obra no es el cuadro que ha sido hecho ni el que podría ser hecho por los espectadores de cuerdo a las instrucciones que les he dado. Lo importante en esta acción es el plan, todo lo que provoca en el espectador.

Noemí Escandell, julio 15-27: dio una charla sobre el 20 de junio.

Eduardo Favario, septiembre 9-21: el espacio de la exposición está cerrado y el visitante encuentra un cartel que le dice como puede seguir el desarrollo de la obra en otra parte de la ciudad.

Graciela Carnevale, octubre 7-19: un cuarto totalmente vacío, la pared de la ventana está cubierta para proveer una ambiente neutral, en el que se encuentra la gente que vino al opening; la puerta es herméticamente sellada sin que los visitantes fueran conscientes de ello. La obra involucraba cerrar accesos y salidas, y las desconocidas reacciones de los visitantes. Luego de más de un ahora, los "prisioneros" rompieron la ventana de vidrio y "escaparon".

Otros participantes: Boglione, Bortolotti, Elizalde, Gatti, Ghilioni, Greiner, Navanjo, Puzzolo, Renzi y Rippa.

(...)

Noviembre Tucumán, Argentina: El Grupo artistas de Rosario emprende una muestra en conjunción con los sindicatos (CGT) para protestar por las condi-

ciones de los trabajadores en Tucumán, en el noroeste argentina.

Abajo un foto con carteles que sólo dicen "Tucuman". El epígrafe: Grupo de Rosario, Argentina. Tucumán, Primera etapa de la campaña publicitaria, 1968.

Noviembre 17, Nueva York: Pequeños eventos, organizado por Hannah Wiener en la Longview Country Club (anexo al Max's Kansas City). Artistas y poetas realizaron pequeñas acciones o eventos. Entre ellos, Acconci, Costa, Giorno, Perreault, Schjeldahl, Weiner.

(...)

Luis Caminitzer, Liliana Porter. The New York Graphic Workshop. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, junio 20-julio 6, 1969. Texto por Caminitzer julio 6, 1969. Texto por Caminitzer y "algunas líneas por Lucy Lippard" (sic)

(...)

1969

Agosto, Buenos Aires: el Nbwew York Graphic Workshop envía cuatro muestras de arte-correo desde el Instituto Torcuato Di Tella.

1970

Eduardo Costa

Una obra que es esencialmente la misma que una obra hecha por uno de los primeros artistas conceptuales, datado dos años antes que el original y firmado por otro cualquiera. (Enero, de 1970)

(...)

Lamelas, David. Publication. Nigel Greenwood. Londres. Septiembre, 1970. Respuestas a tres afirmaciones: "1. Uso del lenguaje oral y escrito como una forma de Arte.2: El lenguaje puede ser considerado como una forma de Arte. El lenguaje no puede ser considerado como una forma de Arte. –publicado como una muestra de Lamelas. Participaron: Arnatt, Bnarry, Brouwn, Buren, Burgin, Latham, Maloney, Reise, Weiner, Wilson, Claura, Lippard y Gilbert & George.

(...)

2,972,453. CAYC. Buenos Aires, noviembre. 1970. Organizado por Lucy R. Lippard como continuación no oficial de las muestras 557,087 Seattle (1969) y

9555,000 (Vancouver) (1970): ninguno de los artistas estuvieron en las muestras anteriores; catálogo en cuarenta y tres tarjetas de 4x6 pulgadas mal impresas por el CAYC como defiancia de la voluntad del organizador y los artistas. Inglés y español. Texto por Lucy R. Lippard, nota por Jorge Glusberg. Antin, Armajani, Askebold, Brouwn, Burgin, Calzolari, Celender, Collins, Gilbert & George, haber, Jarden.

[Algunas obras aparecen en el libro "Six years"]

(...)

Katz, Leandro. Ñ (a 'nyay). New York. 1971.

(...)

Pazos, Luis; Puppo, Hector y Jorge de Luján Gutierrez. Experiencias. CAYC. Buenos Aires, 1971. (en conjunto con la VII Bienal de Paris Setiembre-noviembre, 1971)

(...)

Salcedo, Bernardo, GAT is it/Qué es? CAYC, Cuanos Aires, 1971. "Manual para la vanguardia", octubre 1971.

(...)

Postfacio (a la edición de 1997)

Las esperanzas de que el "arte conceptual" fuera capaz de evitar la comercialización general, la vertiente destructiva "progresista" del modernismo, fueron en su mayor parte infundadas. Parecía en 1969 (ver Prefacio) que nadie, ni siquiera un público ávido de novedad pagaría realmente dinero, o al menos mucho dinero, por una copia xerox refiriendo a un evento pasado o directamente nunca realizado, por un grupo de fotografía documentando una situación efímera o una condición, el proyecto para una obra que nunca sería terminada, palabras dichas pero no grabadas; pareció que por ello, esos artistas se verían forzosamente liberados de la tiranía de un status de mercancía y orientación al mercado. Tres años más tarde, los principales conceptualistas están vendiendo obra por substanciales sumas aquí y en Europa; están representados por (y lo que es aún más inesperado, mostrando en) las

galerías más prestigiosas del mundo. Claramente, cualesquiera haya sido las revoluciones menores en la comunicación logrado por el proceso de desmaterialización del objeto (obra fácil de enviar por correo, catálogos y revistas como obras, arte muy básico que puede ser mostrado a bajo costo y sin molestar en infinitas locaciones al mismo tiempo) el arte y el artista en una sociedad capitalista siguen siendo artículos de lujo.

Por otra parte, las contribuciones estéticas de un "arte idea" han sido considerables. Un idioma informacional, documental, ha provisto el vehículo para ideas de arte que habían sido estorbadas y oscurecidas por consideraciones formales. Se tornó obvio que hay espacio para un arte que funciona en paralelo (más que reemplazar o sucederlo) al objeto decorativo o bien, lo que es aun más importante, establece nuevos criterios críticos a través de los cuales verse y vitalizarse (la función del grupo Arte-Lenguaje y su creciente número de adherentes). Semejante estrategia, si continúa desarrollándose, solo puede tener un efecto saludable sobre la manera en que todo arte se analizará y desarrollará en el futuro.

Sin embargo, el arte conceptual no ha quebrado aun las barreras entre el contexto de arte y los de las disciplinas externas --- sociales, científicas y académicas—de donde extrae sustancia. Si bien se ha facilitado a los artistas el manejo de conceptos técnicos como parte de su propia imaginación (en vez de tener que luchar con técnicas constructivas fuera de sus capacidades y sus medios financieros) las interacciones entre matemáticas y arte, filosofía y arte, literatura y arte, política y arte, son todavía de un nivel muy primitivo. Hay algunas excepciones, entre ellas ciertas obras de Haacke, Buren, Piper, el Grupo de Rosario, Huebler Pero en su mayor parte, los artistas han sido confinados a los espacios de arte, generalmente por propia elección. Hasta ahora los "artistas conductuales" no han tenido diálogos particularmente interesantes con sus psicólogos de contraparte

y no hemos tenido feedback por parte de los filósofos lingüistas que grupo Art Lenguaje emula. Las obvias barreras para la comunicación interdisciplinaria son uso por parte de "arte" de conocimientos básicos, aceptados y exhaustos, sobre simplificados, enfoques poco sofisticados respecto de la obra realizada en otros campos.

La ignorancia general de las artes visuales, especialmente sus bases teóricas, deplorables incluso en el así llamado mundo intelectual, la bien fundada desesperanza por parte del artista de alcanzar a las míticas "masas" con "arte avanzado"; la resultante mentalidad de ghetto predominante en el pequeño a incestuoso mundo del arte, con su confianza resentida hacia un muy pequeño grupo de galeristas, curadores, críticos, editores y coleccionistas que están muy frecuentemente y a menudo sin saberlo, ligados por lazos invisibles a la estructura de poder del "mundo real". --- todos esos factores pueden hacer improbable que el arte conceptual pueda estar mejor equipado para afectar el mundo de manera diferente o incluso ni siquiera tanto que sus contrapartidas menos efímeras. Ciertamente, pocos de los artistas están directamente preocupados con este aspecto de su arte, ni pueden estarlo, ya que el arte que comienza con algo que no sea una finalidad estética interna, raramente produce nada más que ilustración o polémica. Resta el hecho de que la mera sobrevivencia de algo todavía llamado Arte en un mundo tan intolerante para lo inútil y no remunerativo, indica que hay alguna esperanza para el tipo de conciencia del mundo que impuesta de manera personalísima por criterios estéticos, no importa cuán bizarras puedan parecer inicialmente sus manifestaciones visuales para aquellos no familiarizados con el contexto artístico.

(Selección y traducción de la edición 1997: Roberto Jacoby)

El cerebro mágico

Tempranas visiones sobre el arte conceptual

Lucy Lippard

("La desmaterialización del arte", Art international, febrero 1968)

Durante los '60, los procesos anti intelectuales, intuitivos y emocionales característicos del hacer artístico en las últimas dos décadas han empezado a ceder hacia un arte ultraconceptual que enfatiza casi exclusivamente el proceso de pensamiento. Dado que cada vez más obra es diseñada en el taller, pero ejecutada en otra parte por artesanos profesionales, un número de artistas pierden interés en la evolución física de la obra de arte. El taller está nuevamente volviéndose un "estudio". Tal tendencia parece estar provocando una desmaterialización profunda del arte, especialmente del arte como objeto, y si continua prevaleciendo, puede desembocar en que el objeto se vuelva completamente obsoleto.

Las artes visuales en el presente parecen rondar entorno a una encrucijada, que puede que sean dos caminos para llegar al mismo lugar, aunque parecen provenir de dos fuentes: arte como idea y arte como acción. En el primero caso, la materia es negada, la sensación es convertida en concepto. En el segundo la sensación es transformada en energía y movimiento-tiempo.

Sol Lewitt

("Paragraphs on conceptual art", Artforum, 1967)

Voy a referirme a la clase de arte en la que estoy involucrado como arte conceptual. En el arte conceptual, la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra (en las otras formas de arte, el concepto puede ser cambiado en el proceso de ejecución) Cuando un artista usa una forma de arte conceptual, significa que todo el planeamiento y decisiones son hechas de antemano y la ejecución es algo secundario. La idea se vuelve una máquina que hace arte.

Cómo se vea la obra no es algo demasiado importante. Tiene que verse como algo si tiene forma física. No importa qué forma pueda tener finalmente debe empezar con una idea.

El arte conceptual no tiene mucho que ver con matemáticas, filosofía o cualquier otra disciplina mental. La matemática usada por la mayoría de los artistas conceptuales es simple aritmética. la filosofía de los trabajos está implícita en los trabajos y no es una ilustración de ningún

sistema filosófico...

El arte conceptual solo es bueno, cuando la idea es buena.

Jean Dibets

(Robho, nro. 4, otoño 1968)

Hago la mayor parte de mis trabajos con materiales efímeros: arena, pasto creciendo, etc. Son demostraciones. No los hago para conservarlos si no para fotografiarlos. La obra de arte es las foto. Cualquiera tiene que ser capaz de reproducir mi obra.

Mis trabajos no son exactamente hechos para ser vistos. Están ahí más bien para que tengas el sentimiento huido de que algo no está del todo correcto en el paisaje.

¿Vender mi trabajo? Vender no es parte del arte. Quizás haya gente lo suficientemente idiota para comprar lo que podrían hacer ellos mismos. Mucho peor para ellos.

Joseph Kosuth

(Catálogo de la muestra en la galería Seth Siegelau, enero de 1969, NY)

Mi trabajo actual, que consiste en categorías del diccionario, se involucra con los múltiples aspectos de una idea. Cambié la forma de presentación del "photostat" montado, a la compra de espacios en diarios y periódicos. De esta manera la inmaterialidad de la obra es acentuada y se borra cualquier conexión posible con la pintura. Este trabajo no está conectado con un objeto previo- es no decorativo - no tiene nada que ver con la arquitectura. Puede ser llevado a la casa o al museo pero no fue hecho pensando en ninguno de ellos. Puede ser que opere siendo arrancado de la publicación en la que se encuentra inserta y pegado en un cuaderno o abrochado a la pared -o que no sea arrancado en absoluto- pero cualquiera de esas decisiones carece de relación con el arte. Mi rol como artista termina con la publicación del trabajo.

Joseph Beuys

(Artforum, noviembre, 1969)

Ser profesor es mi mayor obra de arte. El resto es desecho, una simple muestra. Si uno quiere explicarse a sí mismo, debe presentar algo tangible. Pero luego de un tiempo esto tiene sólo el valor de un documento histórico. Los objetos ya no son importantes para mí. Quiero llegar al origen de la materia, al pensamiento detrás de ella. Pensamiento, discurso, comuni-

cación, no sólo en el sentido socialista del término, son todas expresiones del ser humano libre.

Seth Siegelau

(Entrevistado por Ursula Mayers, nov 1969)

El arte en el que estoy interesado puede ser comunicado a través de libros y catálogos. Cuando el arte no depende de su presencia física, cuando se ha transformado en una abstracción, ya no es alterado o distorsionado por su presencia en libros y catálogos. Se vuelve información primaria, mientras que la reproducción de libros de arte convencionales es necesariamente información secundaria. Por ejemplo, una fotografía de una pintura es diferente de una pintura, pero una fotografía de una fotografía es sólo una fotografía. Cuando la información es primaria, el catálogo puede volverse la exhibición. En la muestra de enero del 69, el catálogo era lo primordial y la exhibición física lo auxiliar. Es como dar vuelta las cosas.

Robert Barry

(Simposio "arte sin espacio", 1969)

Hago objetos que no tienen ningún espacio a su alrededor, excepto la experiencia personal del espacio, que es más subjetiva que la experiencia del color que se registra directamente en nuestra vista. La música es una experiencia muy espacial. Creo que podemos experimentar espacio en una manera mucho menos física y esta es la clase de espacio a la que quiero referirme.

Hans Haacke

(Simposio sobre "Earth art", Cornell University, 1969, NY)

Creo que todavía cargamos con el peso de las "artes visuales". Cuando el término "estético" fue mencionado, inmediatamente se lo asoció con la forma en que las cosas se ven. Creo que el arte no está tan relacionado con lo visual. Lo está más con los conceptos. Lo que se ve es solamente un vehículo para el concepto. A veces se hace difícil ver este vehículo, o hasta puede ser que no exista y sólo haya comunicación verbal, o un registro fotográfico, o un mapa.

Selección y traducción del libro "Six years" de Lucy Lippard: Cecilia Pavón

“La desmaterialización es la característica de la época”

En 1927 el genio del constructivismo ruso anticipaba a Mc Luhan

El Lissitsky nació en 1890, en Smolensko, Rusia. Antes de la revolución y habiéndose formado como ingeniero y arquitecto en Darmstadt, visita París y viaja a través de Italia. De vuelta a Rusia trabaja como aprendiz de arquitecto, pero pronto dedica la mayor parte de su tiempo a la pintura y la ilustración de libros. Su obra se halla fuertemente influenciada por el arte popular ruso y judío. En 1917 se une a la revolución y un año más tarde diseña la primera bandera del Soviet, la que fue enarbolada en Mayo en la Plaza Roja. Chagall, que compartía su gusto por el folklore judío lo llama a enseñar en la escuela de arte de Vitebsk. Y sería allí, paradójicamente, donde Lissitsky caería bajo la influencia de Malevitch, quien desplazaba a Chagall en la dirección de la escuela. De esta manera El Lissitsky se relaciona con el Constructivismo y entra de lleno en la era moderna. Trabaja principalmente en afiches, dibujos arquitectónicos y diseño de libros. En ese momento se dedica también a establecer una red de contactos a través de Europa. Contribuye entonces a la constitución de De Stijl, tiene contactos con los dadaístas, es cofundador del Vesch-gegenstand-objekt, revista trilingüe. Durante la última parte de los años veinte se dedica al diseño de muebles e interiores, y con el Stalinismo, fue capaz de continuar su trabajo, diseñando exposiciones y pabellones. A partir de 1932 fue tipógrafo de “En reconstrucción”, el periodico ruso. Sufrió, ya desde 1923 de tuberculosis, en los años treinta su salud declina seriamente. El Lissitsky muere en 1941.

“El futuro del libro”
Por El Lissitsky

Toda innovación artística es única, no tiene desarrollo. En el transcurso del tiempo, ha ocurrido que variaciones sobre el mismo tema bordean la innovación, pero raramente logran alcanzar el poder original de la primera. Esta dura hasta que la continua familiaridad vuelve tan automático el efecto de la

obra de arte, que los sentidos no reaccionan más, el momento ha llegado, entonces, para que una innovación técnica vaya más allá. Sin embargo lo “artístico” y lo “técnico” así llamados son inseparables, y no debemos plantear por lo tanto y ligeramente lo que es una profunda relación en los términos de unos cuantos slogans. De todos modos: los primeros pocos libros impresos por Gutenberg con el sistema de tipos móviles inventado por él, son todavía los mejores ejemplos del arte de producir libros.

Durante los cientos de años que pasaron desde entonces no hubo en este campo (hasta la aparición de la fotografía) innovaciones básicas, aunque dentro de la tipografía hay variaciones más o menos exitosas que acompañan mejoras técnicas en los aparatos destinados a la fabricación de los libros. Lo mismo ocurrió con un segundo descubrimiento en el campo de lo visual con la fotografía. En la medida que renunciamos a asumir una complaciente superioridad debemos admitir que los primeros daguerrotipos no eran artefactos primitivos necesitados de mejoras, sino obras del mejor arte fotográfico. Suponer que las máquinas, es decir, el desplazamiento de los procesos manuales por los procesos mecánicos, son básicas para el desarrollo de las formas y la figura de un artefacto, es guiarse por las apariencias. En primer lugar la demanda de los consumidores determina el desarrollo: es decir, la demanda de los estratos sociales que “encargan” los objetos. En la actualidad ellos dejaron de conformar un círculo estrecho, una elegida crema. Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo; sin embargo la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia por ejemplo: crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende la masa de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Después se repite el mismo fenómeno: la red de trabajo y

el material de suministro crecen, hasta que son aliviados por la radio. Resultado: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más. Pesadas masas de materia son reemplazadas por energía liberada. Esta es la característica de nuestra época. ¿Qué conclusión implica esto en nuestro campo?

Propongo la siguiente analogía:

Inventaciones en el campo del tráfico verbal: Lenguaje articulado, Escritura, Imprenta de Gutenberg.

Inventaciones en el campo del tráfico general: posición erguida para caminar, rueda, carro de tracción a sangre.

He pensado esta analogía para probar que, en la medida que el libro sigue siendo un objeto palpable; es decir, en la medida en que no es reemplazado por la representación autovocalizadora y kinovocalizadora, debemos buscar en el campo de la fabricación de libros, nuevas y básicas innovaciones para un futuro cercano, de tal modo que el nivel general de la época pueda alcanzarse en este terreno.

Existen algunas señales que sugieren que esa innovación básica puede provenir de una zona cercana a la del colliotipo. Es decir de una máquina que captura el material en un film, y de una imprenta que copia el negativo del material sobre el papel sensitivo. Así, se elude el temible peso del asunto de que se trata y del cubo de anilina, de modo tal que nuevamente estamos ante un caso de desmaterialización. Aquí lo más importante es que el modo de producción de palabras y láminas se incluye en el mismo proceso: la fotografía. Hasta ahora la fotografía es el modo de comprensión más comprensible. Tenemos ante nosotros el prospecto de un libro en el cual la exposición tiene prioridad con respecto a las letras.

Conocemos dos clases de escritura: un signo para cada concepto –jeroglífico, chino, moderno- y un signo para cada sonido –alfabética-. El progreso de la escri-

tura alfabética con respecto a la jeroglífica es sólo relativo. Los jeroglíficos son internacionales. Esto quiere decir que si un ruso, alemán o norteamericano fija el signo (la imagen) de un concepto, puede leer chino o egipcio (en silencio), sin aprender la lengua porque el lenguaje y la escritura, en lo que a él incumbe son siempre una creación por los menos en la medida en que a él puede interesarle.

Podemos entonces sacar las siguientes conclusiones:

1. El libro escrito en jeroglíficos es internacional (por lo menos potencialmente)
2. El libro alfabético es nacional y
3. El libro del futuro será no nacional, porque se necesitará menos educación para comprenderlo.

Actualmente encontramos dos dimensiones del mundo. Como sonido, es una función del tiempo, como exposición, del espacio. El libro del futuro debe cubrir ambas funciones. De este modo se superará el automatismo del libro contemporáneo. Una visión del mundo que se ha vuelto automática deja de existir para nuestros sentidos, y así nos encontramos ahogándonos en el vacío. El logro dinámico del arte es que transforma el vacío en espacio; es decir, una unidad concebible por nuestros sentidos.

Una alteración en la estructura y el modo del lenguaje implica un cambio en la apariencia usual del libro. Antes de la guerra, en Europa, el material impreso surgía aparentemente en cantidad suficiente en cada país. Una nueva mentalidad optimista, que descarga tensión en los hechos inmediatos y los momentos pasajeros, está por debajo de la aparición, en Norteamérica, de un nuevo estilo de impresión. Los norteamericanos comenzaron a modificar la relación entre la palabra y la ilustración, oponiéndose directamente al estilo europeo. La técnica altamente desarrollada del electrotipo-facsímil (bloques de medio tono) fue específicamente importante para este desarrollo, y así nació el fotomontaje. Después de la guerra, Europa, escéptica

ca y todavía aturdida, impuso un lenguaje chillón y quemante: todos los medios debían ser utilizados para afirmarse y defenderse. Las palabras de enganche de ese momento eran "atracción" y "treta". La nueva apariencia del libro se caracterizó por:

1. montadura quebrada
2. fotomontaje y tipomontaje

Estos hechos, que son la base de nuestras predicciones, fueron ya entrevistos antes de la guerra y de nuestra revolución. Marinetti, sirena del futurismo se refirió también a la tipografía en sus principales manifiestos. En 1909 escribía:

"El libro será la expresión futurista de nuestras consciencias futuristas. Yo estoy en contra de lo que se conoce como armonía de una montadura. Cuando sea necesario usaremos tres o cuatro colores por página, y 20 tipos de letras diferentes. Representemos por ejemplo una serie de percepciones rápidas y uniformes con letra cursiva, un grito con negrita, etc. Así, una nueva representación tipográfica pictórica irá surgiendo sobre la página impresa".

Muchas creaciones de hoy no sobrepasan estas exigencias. Me gustaría acentuar hasta qué punto Marinetti no está reclamando un juego con la forma como forma, si no que pide más bien que la acción de un nuevo contenido se intensifique con la forma.

Antes de la guerra la noción de libro simultáneo fue también propuesta y, en algún sentido realizada. En efecto, el poema de Blaise Cendrars, tipográficamente concebido por Sonia Delaunay-Terk, es una tira de papel plegable de cinco pies de largo. Un intento de lograr para la poesía una nueva forma de libro. Las líneas del poema están impresas en color, con colores discontinuos en relación con el contenido, cambiasidos siempre por otros.

En Inglaterra durante la guerra, el grupo

Vortex publicó su revista BLAST! En un estilo crudo y elemental, usando casi únicamente letras mayúsculas sin relieve, planas, un estilo que se convirtió en típico de todas las imprentas modernas de todos los países.

En Alemania el prospecto de 1917 del pequeño portafolio Neue Jugend es un importante documento de la Nueva Tipografía.

El nuevo movimiento que comenzó en Rusia en 1908 reunió desde el principio la poesía y la pintura; difícilmente apareció en adelante un libro de poesía sin la colaboración de un pintor. SE escribieron poemas y se firmaron con lápiz litográfico. Se los talló en madera. Los poetas mismos diagramaron páginas enteras. Así los poetas Khlevnicov, Mayakovsky, Asseeyev, trabajaron con los pintores Rosanova, Goncharova, Malevich, Popova, Burlyuk, etc. No produjeron por lo demás selectas ediciones de lujo, numeradas sino volúmenes no limitados, que a pesar de su sofisticación podemos considerar realmente como arte popular.

Durante el período revolucionario bastante energía latente se concentró en la generación de nuestros artistas más jóvenes, la que sólo podía canalizarse en el consumo popular y de gran escala. Las masas, semialfabetizadas, se habían convertido en la audiencia. Con nuestro trabajo la revolución logró una labor colosal de propaganda y esclarecimiento. Descompusimos el libro tradicional en páginas aisladas, agrandamos cien veces su tamaño, las imprimimos en color y las pegamos en las calles en forma de afiches. Al revés que los norteamericanos, nuestros afiches no estaban diseñados para su rápida percepción desde un automóvil en movimiento, sino para leerse desde poca distancia, y para que su lectura cumpliera una función esclarecedora. Si se ordenara actualmente una serie de esos afiches con su tema, y se les diera el tamaño de un libro manuable, el resultado sería curio-

so. Nuestra falta de equipo impresor, y la necesidad de apurarnos, determinaron que, a pesar de que el mejor trabajo se imprimía a mano, el que tenía mayores resultados fuera el más estandarizado y lapidario, el que mejor se adaptaba a la forma de reproducción mecánica más simple. Así, los Decretos de Estado se imprimían como hojas ilustradas, en rollos, y las órdenes de la Armada como panfletos ilustrados.

Al final de la guerra civil, (1920) tuvimos la oportunidad de darnos cuenta de nuestras razones en el campo de la creación de nuevos libros, a pesar de que disponíamos de medios de impresión muy primitivos en Vitebsk sacamos cinco números de una revista llamada Unovis, impresa con máquina de escribir, litografía, aguafuerte y linotipo.

Como he escrito en otro lado "la biblia de Gutenberg" se escribió solamente con letras, pero las letras solamente no bastarían para preparar una Biblia de hoy. El libro llega hasta el cerebro a través del ojo, no de los oídos; las ondas luminosas tienen una velocidad e intensidad mayor que las ondas sonoras. Pero las personas pueden hablarse sólo por medio de sus bocas, mientras que las posibilidades del libro son multiformes."

Con la llegada del período de reconstrucción de 1922, la producción de libros aumentó rápidamente. Nuestros mejores artistas midieron el problema de la producción de libros. Al principio de 1922, el escritor Ilya Ehrenburg y yo editamos el periódico *Vesch-Gegenstand-Object*, que fue impreso en Berlín. El acceso a las más desarrolladas técnicas alemanas de impresión nos capacitó para realizar algunas de nuestras ideas acerca del libro. Así, imprimimos "The Story of the two squares" un libro de láminas, que habíamos terminado en nuestro período productivo de 1920, y el "Mayakovsky book" que convirtió en una estructura funcional aun a la forma del libro correspondiente a la edición particu-

lar. Al mismo tiempo nuestros artistas exploraban las posibilidades técnicas de la imprenta. La Casa de Publicaciones del Estado, y otras imprentas, sacaron libros que fueron exhibidos y apreciados en varias muestras internacionales de Europa. Los camaradas Popova, Rodchenko, Klutisa Stepanova y Gan, se dedicaron totalmente al diseño de libros. Algunos (entre ellos Gan) trabajaron dentro de la imprenta en contacto con impresores y encargados de componer las páginas. El diseño del libro comienza a estimarse más y se refleja en la aparición de la costumbre de consignar en una página aparte los nombres de todas las personas que compusieron y terminaron el libro. Esto significa que en las imprentas se había desarrollado un estrato de trabajadores que tenían una relación especialmente consciente de su artesanía.

La mayoría de los artistas producen montajes, es decir, combinan fotografías y títulos adecuados en un página que se imprimirá en bloque. Así, se concibe una forma de innegable poder, aparentemente muy simple de manejar y por lo demás fácilmente desviable hacia lo banal, pero con grandes posibilidades como medio de llegar a una poesía visual, si se la usa con habilidad.

Al comienzo dijimos que el poder expresivo de toda innovación artística es único y no tiene desarrollo. La pintura de caballete fue una innovación que produjo grandes obras de arte, pero que actualmente ha perdido su poder. Ha sido continuada por el cine y el semanario ilustrado. Nos regocijamos con los nuevos medios que la técnica ha puesto en nuestras manos. Sabemos que una estrecha relación con la realidad de los hechos generales, las continua agudización de la sensibilidad de nuestros nervios ópticos, la asombrosa rapidez del desarrollo social, nuestro dominio del material plástico, la reconstrucción del plano y su espacio y la fuerza de las innovaciones, siempre en ebullición, nos

han capacitado para dar al libro un nuevo poder como obra de arte.

Por supuesto el libro actual no ha encontrado una nueva estructura exterior, es todavía un volumen con una tapa, una contratapa, y páginas numeradas de 1 en adelante. Y lo mismo puede decirse del teatro. Aun nuestros dramas más modernos se representan en un teatro que es una especie de visor en cuyo fondo aparece el espectáculo, con el público en butacas, en palcos y en filas en frente del telón. Pero el escenario ha sido limpiado, ya de toda la parafernalia de la escenografía pintada, el espacio del escenario como una perspectiva pintada ha desaparecido. Un espacio físico tridimensional ha nacido dentro del mismo visor, permitiendo un desdoblamiento máximo de la cuarta dimensión, el movimiento vivo. Con respecto al libro todavía no ha sido posible ser tan modernos, pero debemos aprender a ver cuál es la tendencia que habría que seguir. No obstante la crisis que la producción de libros, como toda otra área de producción está sobrellevando, la avalancha de libros crece cada vez más a medida que pasa el tiempo. El libro es actualmente la forma de arte más monumental; no ya acariciado por las manos delicadas de un bibliófilo, si no agarrado por cien mil manos. Esto aclara el por qué de la hegemonía del semanario ilustrado en este período de transición. Deberíamos agregar al número de semanarios ilustrados el diluvio de libros de láminas para chicos. La lectura a nuestros niños les enseña un nuevo lenguaje plástico, ellos crecen ahora con una relación distinta con el espacio y con el mundo, con la imagen y el color, y están por lo tanto preparados para una nueva clase de libro. Pero debemos sentirnos satisfechos si logramos conceptualizar los desarrollos épicos y líricos de nuestros tiempos, con forma actual de nuestros libros.

Traducción del texto tomado de la *New Left Review*, 1967: Eduardo Costa.

La obra

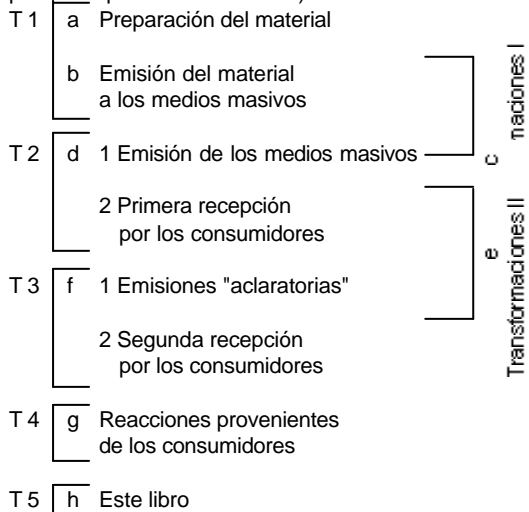
Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado

ESTE ARTÍCULO, ESCRITO EN MAYO DE 1967, IBA A SER PARTE DE UN LIBRO SOBRE EL "ARTE DE LOS MEDIOS", COMPILADO POR ROBERTO JACOBY, QUE FINALMENTE NO SE REALIZÓ. REFIERE ESPECÍFICAMENTE A LA OBRA DE JACOBY, EDUARDO COSTA Y RAÚL ESCARI QUE SE DIO EN LLAMAR "HAPPENING PARA UN JABALÍ DIFUNTO", TOMANDO EL TÍTULO DE UNO DE LOS COMENTARIOS PERIODÍSTICOS QUE FUERON PARTE DE LA EXPERIENCIA. LA OBRA CONSISTÍA EN UN PROCESO INFORMACIONAL BASADO EN UN INFORME SOBRE UN HAPPENING INEXISTENTE. LAMENTABLEMENTE UNA PÁGINA DE NOTAS FINALES SE HA EXTRAVIADO.

Por Eliseo Verón

Antes que nada, es conveniente contar con una descripción simple de la estructura de la experiencia de Jacoby, Costa y Escari. Podemos decir (cf. gráfico) que la obra estuvo compuesta de ocho operaciones (a, b, c...h) que se desarrollaron en cinco "tiempos". Este libro, que a su vez puede ser considerado la última operación de la obra (h), reproduce todos los mensajes escritos y gráficos que formaron parte de las restantes operaciones.

Las dos primeras (a y b) son descritas por los autores en otra parte de este libro. La primera emisión de los medios masivos, (d, 1 y 2) como también lo indican los autores, comprendió tres revistas (Confirmado, Gente, Para Ti) y un diario (El Mundo). La segunda emisión masiva (f, 1 y 2) fue iniciada por la nota publicada en El Mundo. Los mensajes de los distintos medios en esta segunda emisión no pueden considerarse en un mismo plano puesto que la "desmentida" de El Mundo que preparada especialmente, y las restantes notas aparecieron en forma espontánea. Un medio comentaba los mensajes de otros (Confirmado se refería explícitamente a la nota de El Mundo), y Primera Plana informaba sobre el carácter falso del "happening" sin haber recibida ningún mensaje directo de los autores. Las "reacciones" son la carta abierta de Darío Canton y la carta de un lector publicada por la revista Inédito).



En el gráfico se indican también las dos principales operaciones de transformación de mensajes que tienen particular importancia teórica. Analizarlas implica estudiar en forma sistemática las diferencias entre el material entregado a los medios (b) y el publicado (d 1) y las relaciones entre la primera emisión (d 1 y 2) y los comentarios ulteriores, cuando ya era conocida la inexistencia del "happening" (f 1). El lector puede explorar por sí mismo dichas transformaciones, puesto que este libro reproduce todo el material necesario para establecer la comparación; algo diremos sobre ellas más adelante.

Como lo señalan los autores, la preparación de la experiencia comprendió una serie de tareas realizadas sobre el "Material humano" cuya participación permitió obtener los elementos que se enviaron a los medios. Una vez entregados, estos elementos se introdujeron en un circuito donde los factores determinados de los resultados no estaban ya del mismo modo bajo el control de los autores. Es esta, a mi juicio, la significación -muy simple por cierto- que hay que atribuir a la proclama de "instalarse en los medios".

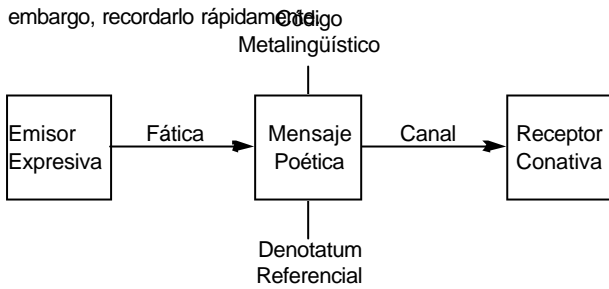
Digámoslo de otra manera. El gráfico puede ser considerado el organigrama inicial sobre cuya base puede elaborarse el programa de operaciones de una computadora. Las dos primeras operaciones (a y b) estarían especificadas con todo detalle en el programa de la computadora. Las restantes (c a h, abarcadas en el gráfico con punteado grueso) tendrían un grado de indeterminación mayor y estarían sometidas a reglas que son de otro orden que de las de las dos primeras operaciones. ¿Cuáles son esas reglas? En este caso, las del funcionamiento de los medios de comunicación de masas. ¿Por qué es legítimo hablar de un mayor grado de indeterminación? Porque los autores no podían anticipar las transformaciones que se producirían en el material entregado a los medios (I), ni las que podían tener lugar en los comentarios de esos mismos medios cuando se hubiera publicado alguna "desmentida" (II); tampoco podían anticipar qué medios publicarían la noticia y cuáles no, ni la reacción de los consumidores. La elaboración de la mayor parte del material que compone la obra, en su forma final, resulta entonces del funcionamiento de los sistemas masivos de comunicación. En consecuencia la obra misma, en su conjunto, pone de manifiesto los mecanismos presentes en estos sistemas.

Esos mecanismos son parte integrante del sistema social, son sistemas de comunicación. La obra, entonces, trabaja sobre esos sistemas o si se prefiere, determinados sistemas de comunicación son la materia de la obra.

Materia que debe entenderse aquí en el sentido fuerte del término: aquello de que la obra está hecha, sus elementos constitutivos, independientemente de lo que pueda "representar", de su "tema" o sus contenidos. Este es, a mi juicio, el punto central.

Estética y funciones de la comunicación

El esquema de las funciones de la comunicación es conocido, en particular bajo la forma propuesta por Jakobson. Conviene, sin



Un mensaje cumple predominantemente una cierta función, de acuerdo con el elemento del sistema de comunicación en el que esté centrada la información que transmite. Si el mensaje está referido básicamente al código (Co), su función es metalingüística; si está en el emisor (E) la función es expresiva; si está centrado en el receptor y en la modificación de su conducta, conativa; si está focalizado en el canal (Ca) (el contacto entre los comunicadores), la función es pática; si el mensaje fundamentalmente transmite información sobre el denotatum (D), la función es referencial, y si el mensaje - por decirlo así - está centrado en su propia materia, la función es poética /1. Aunque Jakobson introdujo este esquema para delimitar la naturaleza de la poesía en relación con la última de las funciones mencionadas, el esquema puede utilizarse para derivar una tipología muy simple de géneros o clases de obras estéticas, que puede ser aplicada, naturalmente, más allá de las obras de arte creadas sobre la materia lingüística en sentido estricto.

Algunos comentarios de Lévi-Strauss se orientan en esta dirección. "Según los casos... el proceso de creación artística consistirá, dentro del cuadro inmutable de una confrontación entre la estructura y el accidente, en la búsqueda del diálogo ya sea como el modelo, con la materia o con el usuario... En términos generales, cada eventualidad corresponde a un tipo de arte que es fácil identificar: la primera, a las artes plásticas de occidente; la segunda, a las artes llamadas primitivas o de alta época; la tercera a las artes aplicadas"/2. Está claro que estos tres casos corresponden respectivamente al predominio de las funciones referencial, poética y conativa.

Debe tenerse en cuenta, al mismo tiempo, que el esquema puede ser aplicado en distintos niveles de complejidad: así como el predominio de la función centrada en la materia misma del mensaje permite una delimitación del campo de la poesía, el esquema de las seis funciones puede ser otra vez aplicado dentro de este campo, para distinguir distintos estilos, tendencias o géneros poéticos: la epopeya, la poesía lírica, política, etc.

En el proceso de evolución de los géneros artísticos, un punto clave es la aparición del interés por el desarrollo de la función poética, interés que se traduce en el esfuerzo por despojar a la obra de toda vinculación con las demás funciones (de sus contenidos temáticos, de su dimensión expresiva, de su asociación utilitaria, etc.) y poner al desnudo las propiedades de su mate-

rialidad. La obra se convierte así en un comentario sobre su propia materia sensible. Estamos familiarizados con estos desarrollos, en lo que hace al campo de las artes plásticas. En el orden de las obras que tienen por materia la acción social, el proceso contemporáneo de disolución de las formas teatrales, de experimentación reiterada, se orienta en el mismo sentido. La destrucción de la función referencial o representacional característica del teatro en sus formas tradicionales, es uno de los aspectos que llevó al género happening. Como he tratado de sugerirlo en otro lugar/3, es posible afirmar que el happening tiene por materia la acción social en general. En el presente contexto, podemos precisar algo más esa hipótesis. Las características del género pueden ser inferidas del esfuerzo por despojar a la acción social (que incluye, naturalmente, el mundo de los objetos presentes en los caminos de la acción) de todas sus referencias funcionales con excepción de su propia materialidad como acción. El happening es pues, desde este punto de vista, una poética de la acción social.

Dentro del campo así delimitado, una nueva aplicación del esquema permitiría a su vez caracterizar distintos estilos entre los creadores de happenings: aquellos más centrados en el contacto con los espectadores (función pática) y /o en su participación activa (función conativa); aquellos en los que el autor no evita manifestar su actitud respecto de ciertos complejos ideológicos, transmitidos entonces en términos más bien expresivos que referenciales, como es tal vez el caso de los happenings de Lebel, e incluso aquellos donde un desdoblamiento de la acción en presencia e imagen apunta a tematizar el código (función metalingüística), como el happening Prune Flat, presentado en Buenos Aires por Marta Minujin.

Una toma de conciencia de las propiedades de los mensajes se produce análogamente en el campo de la comunicación de masas. Cuando ya el poder de los medios masivos para expresar, representar y modificar la conducta de los receptores ha sido sobradamente demostrado y aceptado como un hecho de la vida cotidiana, surge la problemática acerca de su propia materialidad y la posibilidad de crear sobre ellos no ya tomándolos como lenguajes para difundir ciertos contenidos en la sociedad, sino tematizando sus propiedades como lenguajes. Se abre pues la posibilidad de obras orientadas a manifestar las formas de organización de la comunicación de masas, la posibilidad de una poética de los medios masivos.

No hay pues, a mi juicio, una oposición radical entre el género happening y esta primera incursión en el campo de la poética de la comunicación de masas, como parecen creerlo los autores. Claro está que si bien no hay oposición, la diferencia no es por eso menos importante: radica en el nivel de organización de los sistemas sociales cuya materialidad sirve de base a las obras. El happening toma su materia de la acción social en su nivel más microscópico: aplica transformaciones (fragmenta, introduce la discontinuidad) en el ámbito de la acción interpersonal y su campo de objetos. La obra que estamos comentando lo hace en el plano, mucho más global, de la comunicación de masas. En ambos casos, el resultado es una obra que existe en virtud de ciertas transformaciones de la materia (social) a través de las cuales

ésta revela, por decirlo así, sus propiedades fundamentales. Realidad y deformación en la comunicación de masas. Lo que diferencia esta experiencia del funcionamiento normal de los medios masivos, consistió en el carácter imaginario del hecho descrito en el material enviado a diarios y revistas, y en las posteriores aclaraciones. La transformación que dio origen a la obra afecta entonces la relación entre los contenidos informativos de los medios y la realidad representada en esos contenidos. En este aspecto se centró la primera nota aclaratoria. Considerando la experiencia en su conjunto, es fácil advertir que la oposición noticia imaginaria /desmentido es sólo una de sus varias dimensiones, la que hizo posible su existencia empírica en el seno de los medios, como algo diferenciable de su funcionamiento cotidiano. Con todo, es posible que éste haya sido considerado por muchos el punto central. Conviene pues tener una imagen más amplia de las propiedades de los medios masivos, tal como se manifiestan a través de la obra.

La cuestión de la realidad de los hechos sobre los que se informa y su relación con la imagen que de ellos presentan los medios es la abarcada por la problemática de la "confianza". El asunto es bastante más complejo de lo que supone Darío Canton.⁴ Por una parte, en la nota de El Mundo se afirmaba que "el proceso de comunicación mismo es imposible sin una actitud de confianza por parte del receptor en la verdad de algunos de los mensajes que recibe" (bastardillas en el original). El principio vale pues para el caso que Canton menciona como objeción, a saber, el hecho de la desconfianza hacia ciertos medios y la confianza, por contraste, hacia otros. El receptor debe confiar en algunos mensajes; de lo contrario, se trata de un sistema gravemente perturbado. Una actitud generalizada de desconfianza hacia los medios masivos equivaldría a una actitud paranoide en el plano de la comunicación de masas, así como la desconfianza generalizada hacia los mensajes a nivel interpersonal tiene que ver con las actitudes paranoides desde el punto de vista psiquiátrico. Dicho de otra manera, resulta claro que la conciencia de la posibilidad del engaño y la actitud (parcial) de desconfianza o incredulidad -elementos cuya existencia de masas- suponen el principio genérico de la confianza, desde el punto de vista del funcionamiento "normal" de los medios.

Por otra parte, está el problema del alcance de la confianza. La conciencia social acerca del posible engaño consiste fundamentalmente en que el público es consciente de que de un mismo hecho "x" pueden darse distintas versiones; que los medios deforman, seleccionan o silencian aspectos de los hechos sociales que comentan. No lo es habitualmente, a mi juicio, de la posibilidad del carácter imaginario del hecho mismo del que se habla, independientemente de las versiones que se puedan dar de él. El problema de la deformación que un medio puede introducir al referirse a un hecho de la vida social, y el problema de que el medio hable de algo imaginario ("creando sus propios objetos"), son pues dos cuestiones completamente distintas.

La problemática del "engaño" sólo remite a la cuestión de la deformación, y me referí a ella en la nota de El Mundo observan-

do que el riesgo estaba, precisamente, en que el consumidor asociara la experiencia de Jacoby, Costa y Escari a este problema, interpretando como un caso de "engaño" algo que apuntaba a otra cosa: a tematizar la confianza como un hecho de base de la comunicación.

Pero lo más importante es precisar de qué modo está planteada la tematización de la confianza en esta obra. Esto se vincula con el segundo de los problemas que acabo de mencionar: el de la existencia o realidad del hecho, y no ya el de su posible deformación. Y es aquí donde la tematización de la confianza conduce a una propiedad básica de la comunicación de masas. La realidad de ciertos hechos, que producidos en el escenario social, son después comentados por los medios masivos es, desde el punto de vista de los receptores, una cuestión vacía si no existen canales de contacto con esos hechos, que sean independientes de la información recibida a través de los medios. Toda la primera parte de mi nota en El Mundo intentaba desarrollar este punto. Se trataba de mostrar que, por un lado, la diferencia temporal entre los "hechos x" y su representación masiva era mínima (cuando la televisión transmite in vivo se vuelve nula); y por otro lado, que para la mayor parte de los consumidores y respecto de la enorme mayoría de los hechos, el único contacto con los "hechos x" se da a través del medio masivo. La realidad del hecho tiende pues a confundirse, en la comunicación masiva, con su representación. Esta es la "verdad" contenida en la transmisión de un hecho imaginario. Y esta constatación tiende a anular el significado del problema de la deformación, para el consumidor habitual de los medios masivos, porque la noción de deformación no tiene sentido si no se puede comparar el hecho con su representación.

Si el investigador de los medios, como observador "omnipotente", puede verificar la realidad autónoma de los hechos sociales y sobre esta base compararlos con las imágenes transmitidas por los medios, no debe por eso olvidar que, como resultado de las condiciones materiales que definen la posición de los receptores, se encuentra en la mayoría de los casos ante deformaciones impunes o inocentes, que se ocultan a sí mismas a través de su propia manifestación. Esta situación - dicho sea de paso-, vinculada con los avances tecnológicos que han llevado a la llamada "sociedad de masas", no ha debido esperar mucho para encontrar sus ideólogos: los que proclaman el fin de las ideologías en la sociedad industrial democrática, regida por el pluralismo manifestado en la opinión de los públicos masivos. La verdad es que las ideologías no han terminado, pero la infraestructura de la comunicación de masas les ha otorgado, sí, un privilegio antes desconocido: las ha dotado de una suerte de transparencia. Las ha vuelto invisibles a los ojos del consumidor.

Las operaciones de los medios

Las transformaciones realizadas por los medios sobre el material que se les entregara inicialmente (transformaciones I en el gráfico) y las emisiones realizadas una vez conocido el primer "desmentido" (transformaciones II) constituyen otra dimensión de la obra en la que se manifiestan propiedades de la comuni-

cación de masas. Este es el campo propio de la "deformación"/5 que como observadores privilegiados podemos explorar, en la medida en que tenemos acceso tanto a los estímulos iniciales (material gráfico y escrito) como a las respuestas (las emisiones de los medios). /6. Es imposible realizar aquí un análisis más o menos completo; podemos al menos sugerir algunos temas que, desarrollados, permitirían caracterizar algunas de las reglas de transformación utilizadas por los medios.

Consideraremos que la gacetilla confeccionada por los autores y acompañada del material gráfico, crea un campo semántico inicial; las modificaciones sufridas por este campo son operaciones realizadas por los medios. La lista que sigue sólo tiene un propósito ilustrativo y dista de ser completa, aún con respecto al material de los medios incluidos en la obra.

(1) Empobrecimiento del campo inicial por personalización, y modificación del tema mítico.

Es el caso de la nota publicada en Para Tí. El campo inicial corresponde a un acontecimiento social, calificado de "happening". Aquí la significación central pasa a ser la figura de una actriz, procedimiento tributario de la mitología de la "estrella", que subsiste en su forma tradicional en muchas publicaciones de clase media, no obstante los casos de modernización estilística como la ocurrida en Para Tí. El happening se transforma en una anécdota transmitida por ese informante privilegiado siempre presente en las secciones de "chismes" de las revistas femeninas más tradicionales, en un episodio que revela determinadas características o sucesos de la vida de la estrella. Muchas cosas hay, sin duda, detrás de esta personalización y mucho podría decirse de las propiedades de las secciones dedicadas a transmitir "la petite histoire" de los personajes populares. Agregaré una hipótesis: tal vez el mito del happening y sus asociaciones con las liberalidades y el "snobismo" de ciertas elites, no constituya de por sí materia utilizable para publicaciones de clase media que fundamentalmente siguen movilizando las significaciones de la "vida hogareña" en su sentido más tradicional (y no del "hogar" como área de prestigio y consumo).

(2) Enriquecimiento del campo inicial mediante la incorporación de una estructura de relato.

Ocurre en las notas de Gente y El Mundo: "A las nueve de la noche del 31 de julio, S. M. de S. vio como su casa de Vicente López...". En El Mundo se teatraliza un episodio del día anterior al "happening", sobre la base de una referencia contenida en la gacetilla: "D. B. entró con aire de vencedor, el 30 de julio pasado...". La gacetilla eludía toda estructura secuencial, y tenía la forma de una "lista" de actividades realizadas por cada participante. Es probable que esta transformación resulte simplemente de la presencia necesariamente supuesta de "cronista", el testigo transparente de la noticia. Este testigo conserva en muchos casos (sobre todo en el lenguaje periodístico de los semanarios o de las "notas" que no son estrictamente noticias del día) el privilegio del "autor" en la literatura: si bien es de suponer que el cronista estuvo en el happening, es poco probable que estuviera presente en la casa el día anterior, cuando D.S. entró con el jabalí, y pudiera testimoniar de su aire triunfante.

(3) El procedimiento "Recordando con satisfacción"

El titular del diario El Mundo ("Happening para un jabalí difunto") ilustra claramente un procedimiento estilístico típico del lenguaje de los semanarios modernos de noticias. Consiste en calificar el mensaje sobre el hecho (el texto de la noticia) mediante un título cuya forma semántica es similar a la de otros nombres, frases o expresiones ya popularizados. Confirmado y Primera Plana acuden incansablemente a este recurso, adaptando títulos de películas, novelas, obras teatrales, etc. Encontramos así "Los cuatrocientos golpes"; "El camino del trabajo"; "Los superhombres están entre nosotros"; "La pianista quería vivir"; "Una sueca en la corte del Rey Arturo", etc., etc. El sentido de este mecanismo no se agota diciendo que atrae la atención del lector. Sin ir aquí demasiado lejos, se puede observar que produce un efecto muy particular: incorpora anticipadamente lo que se va a leer (que es noticia, es decir, un mensaje referido a un hecho nuevo) a una estructura de interpretación que es ya familiar para el lector que participa de cierto consumo cultural; este reconoce una forma semántica de su propia cultura en el título, algo que ya ha consumido. El título crea, antes de toda transmisión de información sobre el hecho, una complicidad cultural con el lector: usted recuerda sin duda una cierta pavana. he aquí un happening.../7

(4) Enriquecimiento del campo inicial por incorporación de un léxico evaluativo - subjetivo.

Se advierte en la nota de Gente, que es la que en forma más manifiesta utiliza la mitología del happening derivándola al campo de lo sensacionalista. Egle Martin es "tropical"; Manuel Mujica Láinez "refinado"; Marta Minujin "inquietante"; Graciela Martínez "escueta"; el economista Oscar Cornblit "tieso"/8. El psicoanalista presente observaba "complacido"; sus interpretaciones eran "agresivas" o "implacables"; D.S. estaba "sumamente impresionado".

(5) Mecanismos de "ambiguación" /9

El manejo preciso de la ambigüedad es uno de los procedimientos centrales que contribuyen al efecto de sentido que podemos resumir en el término "objetividad" de los medios. Una de sus formas es la co-presencia, en el mensaje, de unidades de oposición, de donde resulta que la unidad de significación a que se refieren queda "en suspenso"; se sugiere un meta-mensaje, pero este contenido no se transmite explícitamente en ningún momento.

En la nota de Gente, se maneja de esta manera la significación orgiástica latente en el tema "happening":

+

-

La ola de los happenings
crece en Bs. As.

Es una nueva manera de
hacer teatro de vanguardia...

pero todavía quedan
muchos interrogantes y

Ahí estaban... las personas conocidas, las figuras prestigiosas

muchos recelos...

Aparte, había...muchas señoritas deseosas de nuevas experiencias. (?)

Y allí terminó el happening, para dar lugar a formas más directas de comunicación.(?)

Conviene aclarar que este tipo de experiencias se realizan

en principio...

...con un acentuado espíritu de investigación. Hay una especie de seriedad para impedir que un happening

degenere en otro tipo de cuestiones...

Pero los límites no están claramente marcados: los happenings están recién en

su etapa de experimentación y prueba...

Los mecanismos de ambigüación de este tipo aparecen sobre todo en los semanarios de noticias de clase media y media-alta y no son muy utilizados en las publicaciones que tienen una audiencia netamente de clase popular. En éstas, uno de los procedimientos básicos del llamado "sensacionalismo" es lo que podría denominarse moralismo denunciador. Aquí el contraste se establece entre la complacencia en la descripción de conductas consideradas inmorales, desviadas, delictuosas, etc., y su condenación simultánea en términos de valores genéricos. El moralismo de Gente se desencadenó, a propósito de los happenings, poco después./10

Sociología, estética y moralidad

Tal vez no sería inútil cerrar este artículo con una leyenda semejante a la que nunca falta en las películas: "Toda relación del análisis aquí presentado con la moral, es pura coincidencia". Sin embargo, la cuestión es ligeramente más complicada, y puede resultar conveniente preguntarse por qué Confirmado entendió que la nota sobre "Comunicación de masas" aparecida en El

Mundo era una interpretación moral de la obra de Jacoby, Costa y Escari. Porque en esa lectura de mi artículo se revela también una verdad sobre la comunicación. Pienso que una obra estética no se propone moralizar. Pienso que esta obra no tiene, en su estructura, un ápice de intención moral. Pienso que mi descripción (aquella y ésta) no pretende ser otra cosa que una descripción, realizada a partir de ciertos instrumentos analíticos, y trato de que no se deslicen conceptos normativos. (hay algunos, como "deformación", "ideología", "mito", "sensacionalismo", que tienen una connotación peyorativa reconocible en el uso común: intento utilizarlos descriptivamente, cosa que se puede lograr en la medida en que se especifique, para cada uno, el fenómeno empírico o las propiedades de la comunicación que se denotan con ellos). Si la cuestión se plantea en el plano de sus puras propiedades inmanentes (sin tomar en cuenta la situación de comunicación en que se transmiten), los lenguajes de la ciencia, el arte y la moral pueden ser claramente diferenciados: tienen propiedades semánticas distintas. Pero todo mensaje (es decir, todo fragmento de un lenguaje, efectivamente transmitido) admite una multiplicidad de lecturas posibles. Hay sin duda, en muchos casos, una lectura predominante que el mensaje propone al receptor, en virtud de ciertas propiedades de su estructura que derivan de la función sobre cuya base está construido. Yo pretendo que mi lenguaje sea, en lo posible, referencial. Pero todas las funciones están presentes en todos los mensajes, en distintos grados. Esto resulta del hecho de que un mensaje es una transacción entre personas, y que el sistema de comunicación no existe sin la presencia de todos sus componentes. Puedo, por ejemplo, analizar la estructura de clases de nuestra sociedad, y describir con precisión sus consecuencias en términos de desigualdades económicas, de oportunidades diferenciales de acceso a la cultura, el poder, al confort. Este puede ser un lenguaje que se quiere puramente descriptivo, y puede haber respetado, en su construcción, las reglas del método científico. Quién negaría la posibilidad de que ese discurso, difundido en la sociedad, adquiriera una dimensión crítica, que admita una lectura "moral"? Si en cambio quiero construir un lenguaje definido por cierta función para usarlo de acuerdo con otra, allí comienzan todas las confusiones, y entre ellas una de las más lamentables: la de un supuesto "arte desalienante". Una lectura "normativa" es una de las alternativas que espera a cualquier cosa que pueda decir, y que otros escuchen, y también a cualquier objeto estético que pueda crear. Afortunadamente, no cualquier lectura "moral" es posible de los contenidos de un mensaje. La elegante descalificación que hace Confirmado de los contenidos "morales" hallados en mi nota me produjo - recuerdo - cierta satisfacción.

Buenos Aires, 13 de mayo de 1967.

“El arte es un poder constituyente”

Prólogo a un libro que hará historia: “Arte y multitud” del filósofo Oscar Negri

“ARTE Y MULTITUDO. OCHO CARTAS”
PRÓLOGO, EDICIÓN Y TRADUCCIÓN DE RAÚL
SÁNCHEZ, MADRID, EDITORIAL TROTTA, 2000

Carta a Toni, sobre Arte y multitud
Por Raúl Sánchez

Estas alturas, lo innegable es que tu librito, en su extrema condensación, construye una problematización del arte que no permite que nos sustraigamos a las tareas que nos imponen las alternativas de constitución de nuestra época: al contrario, añade nuevas determinaciones y reúne elementos disjuntos en un continuo problemático. No es la menor de las consecuencias del librito -no sé si pensarás del mismo modo- la deconstrucción «desde dentro» del territorio estético tradicional, arrancado aquí de su modesta pero segura posición tradicional a la derecha de la metafísica, pero también de su penoso papel de «ontología democrática débil» en las peores versiones del posmodernismo filosófico. En cambio, Arte y multitud nos arroja a la superficie contingente de un ser constitutivo, colectivo y productivo, y nos lo ofrece como medio en el que recobrar una imaginación verdadera en ruptura con la doxa contemporánea acerca de la «estetización de la realidad». A mí la lectura y el trabajo sobre el texto me suscitan no pocas prolongaciones e hibridaciones del marco problemático de Arte y multitud; quisiera comentarte algunas de esas cuestiones y problemas abiertos e intentar estimularte, a pesar del tiempo transcurrido, a repensar hoy la singularidad de las prácticas artísticas.

En primer lugar, recordemos que el arte es «un poder constituyente, una potencia ontológicamente constitutiva. A través del arte el poder colectivo de la liberación prefigura su destino»¹. Asimismo, «el trabajo artístico es trabajo liberado y el valor producido es por tanto una excedencia de ser producida libremente»². De las últimas líneas de Arte y multitud, no olvidamos el desafío lanzado que ve el enjue del arte en nuestros días en la determinación de la relación entre acontecimiento y relato. Por otra parte, en Lenta Ginestra³ he-

mos podido aferrar la circulación entre hacer poético, actividad ética y verdad que define un horizonte materialista acerca de la poesía. Leemos cómo la poesía, un trabajo inmediato que se mueve en el vacío, en la completa carencia de significado de los materiales mundanos, arranca allí a la nada para construir en la inmediatez; esta construcción precede ontológicamente a todo efecto de verdad, y en su contingencia la actividad ética traza direcciones de significado, decisiones materiales en las que todo efecto de verdad se somete a la discriminación en el seno de la constructividad ontológica del cuerpo colectivo, a través de una investigación, una búsqueda que nos hace volver de nuevo a la poesía como potencia que funda intensivamente nuevos motivos, arquitecturas, topologías del ser radicalmente contingentes en la segunda naturaleza facticia. Pero continuemos. En Fabbriche del soggetto⁴ tenemos un interesante punto de junctura con lo que plantearemos a continuación, es decir, tanto con los equívocos semánticos y filosóficos acerca de la virtualización como con las determinaciones ontológicas que conciernen hoy al cuestionamiento y problemas abiertos e intentar estimularte, al hacer poético-productivo-político. En Fabbriche del soggetto el concepto de «virtualidad» se define como la extrema determinación de lo práctico que representa la esencia de una determinación singular de los sujetos siempre nueva; la virtualidad es esa continua potencia de singularización que vive en órdenes y contextos históricos estratificados y éticamente cualificados.

Hoy vemos definirse vulgarmente la virtualización como la digitalización de todos los flujos semióticos y señaléticos y su integración cibernética en redes de cooperación y comunicación socio-técnicas y productivas. De todo esto a nosotros nos interesa, por un lado, discriminar entre el citado sentido vulgar y la construcción ontológica del concepto de virtualidad como potencia contextualmente determinada, y, por otro, acercarnos a aquellos aspectos de las tecnologías numéricas que arrojan luz sobre los modos de existencia y pro-

ducción del general intellect y contribuyen a dilucidar los rasgos pertinentes de una nueva estética transcendental o de una fenomenología constitutiva de la corporeidad colectiva en las condiciones de lo que Félix Guattari denominara l'âge de l'informatisation planétaire. Simplificando al máximo, diremos que la televisión, por un lado, así como otras formas de telepresencia, consagran la transformación del espectador en experto, en «autor» (por más que la realidad dominante del fenómeno televisivo se oponga y minimice esta situación); la continua recepción simultánea constituye un flujo temporal en continua contracción y expansión que ritma la cotidianidad, el hacerse del tiempo colectivo -y la indistinción entre lo real y la imagen cobra aquí una durísima realidad-. Esta socialización de la percepción-trabajo colectiva solo despliega sus virtualidades con la mise en réseau de los dispositivos numéricos y telemáticos, en estos interfaces humano-maquinicos trabajo, percepción, actividad lingüística, imaginación configuran el esqueleto material de la cooperación productiva (inmaterial y afectiva) posfordista; pero lo que nos interesa señalar ante todo es cómo en estos dispositivos e interfaces se trabaja la materia temporal, es decir, cómo la percepción-trabajo opera con cristalizaciones y modulaciones de secuencias temporales singulares, las modifica, reconfigura y suscita construyendo circuitos de cooperación que son además arquitecturas temporales. El contenido mismo de estos procesos de producción consiste en una modulación continua de singularidades temporales ritmadas por configuraciones de secuencias semióticas, señaléticas y perceptivas, por las variaciones continuas de su intensidad.

¿Podemos ahora enumerar algunos rasgos de las condiciones de la percepción-trabajo de nuestro cuerpo maquinico colectivo? Porque no hace falta que insistamos en que este cuerpo es una entidad facticia, resueltamente pos-humana, tanto un monstruoso cyborg saturado de implantes tecnológicos como una nueva

criatura deseante y productiva poéticamente creada en esta enésima naturaleza de lo facticio. La contingencia y la irreversibilidad subtienden las secuencias de telepresencia, ubicuidad, relación con el otro, discriminación entre opciones, desdoblamiento, sobresaturación signa-lética, «distracción y divertimento. A su vez, la percepción desplaza su polo de dominancia de lo visual a lo táctil, al contacto active tecnológicamente mediado. La percepción-trabajo no remite a la contemplación visual como prolongación actual de una potencia imaginativa virtual, sino que envuelve el continuum vital, acompaña a la cotidianidad haciendo de cada singularidad una terminal de una meca-nosfera subjetiva que opera con todos los registros expresivos. Los trabajos de Jean-Louis Weissberg sobre l'image-actée⁵ -así denomina Weissberg a las imágenes numéricas encadenadas con y a través de acciones- constituyen un ejemplo valioso de este tipo de dispositivo ontológico.

Todo lo cual nos lleva a pensar, con M. Lazzarato, que vivimos una serie de tendencias en las que «la producción y la reproducción de las relaciones sociales (en los sectores más avanzados, que son los que gobiernan el conjunto de la sociedad) se apropian del método de las prácticas estéticas: producción de «singularidades y de nuevas formas de subjetividad, construcción del acontecimiento y apertura a la procesualidad del acto creativo, relación de implicación y de participación del público»⁶.

Antes de pasar a exponer brevemente los problemas- cuestiones sobre los cuales solicito tu atención, quiero citar la siguiente paráfrasis de Félix Guattari, que a mi modo de ver constituye una variación sobre el tema de la relación entre acontecimiento y relato que, como hemos podido leer en *Arte y multitud*, constituye el experimentum crucis de las prácticas artísticas en nuestros días: «La función constitutiva de las prácticas artísticas implica que su función central no consiste en contar historias, sino en crear dispositivos en los que la historia pueda

«hacerse».

Encuentro esta tesis en *Arte y multitud*: «A través del arte el poder colectivo de la liberación prefigura su destino. Y es difícil imaginar el comunismo al margen de la acción prefiguradora de esta vanguardia de masas, que es la multitud de los productores de belleza»⁷. Contando con lo expuesto más arriba, te invitaría a que intentaras avanzar en la problematización ulterior de esta tesis. Tal vez me respondas que seguimos igual: se trata de crear, de constituir, de buscar y suscitar el acontecimiento. Pero yo insisto: al igual que la encuesta (inchiesta) en las nuevas cuencas del trabajo inmaterial nos ha puesto en condiciones de aferrar la nueva cualidad de la fuerza de trabajo posfordista, la dimensión biopolítica del mando así como de las secuencias de liberación, ¿qué planteamiento de la investigación nos puede poner en condiciones de buscar, suscitar y acaso vivir un devenir común entre prácticas y figuras subjetivas del «arte», de la acción política y de la producción de subjetividad en los archipiélagos de la República de la multitud posfordista? ¿Nos es dado pensar hoy estrategias de «inserción del arte», (es decir, del más pleno y bello configurarse del trabajo colectivo liberado) en la constitución de todos los dispositivos biopolíticos y micropolíticos)? Hay quizás un gesto que no debemos repetir. Giorgio Agamben nos ha advertido⁸, del destino nihilista del arte occidental que se prolonga hasta las propuestas más absolutas de realización- supresión del arte como revolución en/ de la vida que hemos conocido en el siglo xx, entre las que cabe citar a Dadá, a los situacionistas, a Fluxus. Es precise remontarse al eclipse de la distinción griega entre poiesis y praxis, es decir, entre esa tēchne que es producción hacia la presencia, forma de la a-létheia y, por otro lado, la praxis como voluntad que se expresa, se conserva y se quiere hasta el final en la acción. La producción en que consiste la poiesis tiene fuera de sí su tēlos, en cambio, en la praxis, es la voluntad la que se mueve y va hasta el

límite de sí misma. De la clausura u olvido de la distinción que se opera en el pensamiento latino con la reducción de la poiesis a una forma del agere, del actuar que pone en obra, del oeran, un mismo destine parece conducir, pasando por Hegel, a la caducidad del arte en [a medida en que sus marcos no ofrecen ya ninguna posibilidad de realización de una misma voluntad de poder, o voluntad de voluntad: tanto la no-separación como la noción de situación de la IS viven en esta vicisitud de una dynamis que busca la reconciliación consigo misma, la libertad de la voluntad o, en términos nietzscheanos: «imprimir al devenir el carácter del ser». El mismo Agamben, sobre la pista de Hölderlin y de su interpretación heideggeriana, nos abre a otra perspectiva, la del arte como ritmo único, epojé que otorga a los hombres tanto la estancia estática en una dimensión original, como la caída en la fuga del tiempo medible, tanto el espacio libre de la obra como el impulse hacia la sombra y la ruina. En este tiempo original de la obra de arte, continúa Agamben, artistas y espectadores reencuentran su solidaridad esencial y su territorio común. Así pues, en esta perspectiva el arte es producción (tikto) del origen (arjé), arquitectura por excelencia.

Fijémonos más bien en dos palabras: arquitectura y territorio, y no tanto en la variación sobre el tema heideggeriano que nos propone Giorgio Agamben. Las dos palabras nos conducen a tres resultados del pensamiento materialista del arte que tal vez nos permitan seguir profundizando nuestro tema

En la arquitectura de las fuerzas cósmicas, la casa, el encaje de marcos y la unión de planos, que forman para Deleuze y Guattari l'enjeu del arte (reabriendo lo infinito a partir de lo finito), hallamos uno de los polos de esa constelación. Otra piedra de toque la encontraremos, a mi modo de ver, en el intento que hace Paolo Virno de formular en términos materialistas⁹ el problema kantiano acerca del punto de unión o de indistinción entre sublime matemático y sublime dinámico,

o bien, en términos wittgensteinianos, el nexos que conecta el sentimiento de absoluta seguridad con el sentimiento de maravilla por la existencia del mundo. Como sabemos, para Virno el problema pasa a ser el de la unidad (así como la remisión mutua entre la percepción del contexto sensible y la pertenencia a un contexto político. Un contexto vital (el desterritorializado de la subsunción real) siempre potencial y siempre en bruto instaura un permanente «no sentirse como en casa», que sólo en los lugares comunes (topoi koinoi), en la potencia del intelecto puro encuentra la posibilidad de un refugio. Sólo la repetición de los mismos lugares comunes del general intellect nos permite aferrar, en la sobreabundancia de mundo del contexto sensible - siempre cambiante y potencial-, la singularidad y la «unicidad sin aura» de las multiplicidades mundanas. Ahora bien, ni el ethos comunitario ni pertenencia fundamental alguna pueden ofrecer refugio a aquellos que sólo disponen de su general intellect como único repertorio temático frente al contexto sensible amenazante. Así pues, es una publicidad del intelecto, un «estado interpretativo público» el que viven los «muchos» que participan de la inteligencia colectiva. Como sabemos, la «omnipresencia de los pensamientos» que esa comunanza del intelecto genera es la causa de los peores temores y de las más funestas búsquedas de refugios, fundamentales o identitarios, que protejan de la proximidad atópica, ilocalizable de la infinita exterioridad del intelecto común. A no ser que, a su vez, el general intellect se espacialice, introyecte la contingencia y la unicidad del contexto sensible y la reproduzca, en el plano ético, como esfera pública del intelecto común, es decir, como un espacio que no es métrico sino político, que no ocupa un «donde», sino que instituye una espacialidad, «da lugar», permite dibujar proximidades y distancias entre los «muchos» del intelecto, pobres de experiencia y «sin casa». No me extendo más; lo que me interesa es llamarte la atención sobre el papel que inevitable-

mente juega el hacer poético y constructivo en esa invención de la existencia política de la multitud que nos propone Virno.

Como tercer polo de esta constelación provisional, quisiera recordar tus palabras cuando escribes sobre el valor-afecto¹⁰ y su no-lugar en las cartografías capitalistas de lo social. A tu juicio, ello nos plantea el tema de la reapropiación del contexto biopolítico por parte de los sujetos productivos: en un movimiento continuo entre lo singular que se universaliza y lo común que se singulariza, la potencia más allá de la medida del valor-afecto transforma, se reapropia del contexto y se expande en todas direcciones. Es ésta la dinámica de la democracia absoluta de la multitud, un «no gobierno» que, atravesando la V parte de la Ethica spinoziana, tú determinas «sub specie aeternitatis, es decir, como metamorfosis que no se detiene, que no acaba, que afirma cada vez más para el cuerpo colectivo, "absolutum", la potencia, en el momento mismo en que niega la presencia del miedo, del terror, de la muerte»¹¹. No en vano, resistir a la muerte, a la vergüenza, a la infamia, hacer monumentos eternos con la composición de perceptos y afectos en/del material expresivo define la tarea principal de arte para Gilles Deleuze y Félix Guattari. Y para ellos la revolución misma es un monumento siempre en devenir, tumultus, cuyo éxito no reside sino en sí misma, en «las vibraciones, los abrazos, las aperturas dadas a los hombres en el momento en que se estaba haciendo»¹². Pues bien: acaso nuestra tarea hoy consiste en saber cómo trabajar, cómo extraer y componer la excedencia, los nuevos perceptos y afectos mutantes de nuestras únicas materias de expresión: la corporeidad colectiva, los territorios existenciales de la multitud posfordista en liberación. Continuemos buscando,

Toni.
Un fuerte abrazo,
Raúl

1. *Infra*, p.62.

2. *Ibid.*, pp. 53-54.

3. Toni Negri, Lenta Ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi, SugarCo, Milano, 1987.

4. Toni Negri, Fabbriche del soggetto. Profili, protesi, transiti, macchine, paradossi, passaggi, sovversioni, sistemi, potenze: appunti per un dispositivo ontologico. XXI Secolo, Livorno, 1987

5. «La imagen-actada depende, pues, de una entrada imaginaria, interpretativa y de una entrada física, intervencionista, por interposición de interfaces: esta doble determinación constituye su singularidad respecto a todas las demás formas de imágenes. Conocemos la teoría antigua de la visión, la del «rayo visual» emitido por el ojo, que ausculta la realidad y devuelve a la retina informaciones vivas sobre el mundo así tocado (en sentido estricto). Repudiado, con razón, en el pl/ano científico por la óptica modernas. Gracias a éstas tocamos y transformamos las imágenes-actadas. Se han convertido en el lazo sensible, que funciona en ambos sentidos, entre la noesis-haptesis [...], por una parte, y las figuras numéricas activas, por otra» O. L. Weissberg, «Commentaires sur l'image actée», en *Présences à distance*, L'Harmattan, Paris, cap. 6).

6. Maurizio Lazzarato, «Geo-politica dei sentimenti»: *DenveApprodi* (Roma) número 12/13.

7. *Infra*, p.62.

8. «Poiesis e Praxis», en *L'uomo senza contenuto*, 1970

9. «Sfera pubblica», en *Mondanità*, Manifesto Libri, Roma, 1991.

10. «Valor y afecto» en *Las verdades nómadas & General Intellect*, poder constituyente, comunismo, Akal, 1999.

11. En *Democrazia e eternità in Spinoza*, incluido en *Spinoza, I Libri di DeriveApprodi*, Roma, 1998.

12. En *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993.

El proyecto “life_sharing” (0100101110101101.org)

Por Cecilia Pavón

El término net.art surgió en 1995 cuando el artista esloveno Vuc Cosic recibió un e-mail incompatible con su software y al abrirlo encontró en medio del caos alfanumérico como únicas palabras legibles la expresión “net.art”. Decidió entonces empezar a llamar así al arte que estaba produciendo, relacionado con la web y los enlaces y en poco tiempo pasó a ser usado por la creciente comunidad de artistas trabajando en el área. Un tiempo después el e-mail fue decodificado. Resultó ser una exhortación al abandono de cualquier arte tradicional y una proclama de libertad absoluta para todo artista en la red. El hecho no es sólo anecdótico, el net.art al menos una rama de él, hunde sus raíces en un imaginario utópico de acceso irrestricto a un espacio cultural desregulado en el que la vieja aspiración de la vanguardia histórica -abolir la distancia entre arte y vida-, sería definitivamente alcanzada a través del uso de la tecnología. La “desmaterialización del arte” que había comenzado con el arte conceptual de los 60 era ahora una realidad concreta y sus ventajas -

inmediatez, abolición del mercado, comunicación global más allá de las burocracias institucionales- estaban ahí para ser aplicadas en pos de una nueva forma de cultura.

La rama más conceptual del net.art, en un gesto de auto conciencia se plantea preguntas sobre las consecuencias de las nuevas tecnologías en el funcionamiento general de la sociedad. La resignificación de la noción de sujeto, lo público y lo privado implicados en ella, es uno de los puntos teóricos en los que el net.art resulta más atractivo.

Life.sharing, es el proyecto del grupo 0100101110101101.org. Pensado como anagrama de “file_sharing”, el proyecto homologa “vida” con “archivo”.

0100101110101101.org abre su disco duro a cualquier visitante del site. La totalidad de los archivos incluido el software se vuelve accesible y puede ser explorado y tomado libremente por quien lo desee. La máquina con la que el grupo trabaja es puesta en la red por lo cual los visitantes pueden también “presenciar” en tiempo real el desarrollo del trabajo.

Como un open studio tradicional sólo que con mayor implicancias conceptua-

les. La tesis de 0101.. es que las máquinas se parecen a sus dueños. A medida que un sujeto toma posesión de una computadora, esta empieza a llenarse con contenidos específicos que se vuelven algo así como el espejo de su mente: “Quien trabaja con una computadora diariamente, al menos por unos años, se dará cuenta que cada vez más su propia computadora se parece a su dueño. Uno comparte todo con su computadora, su tiempo, su espacio, su cultura (bookmarks), sus relaciones personales (e-mails), sus recuerdos (archivos de fotos), sus ideas, proyectos, etc. Una computadora termina pareciéndose al cerebro de su dueño, mucho más que cualquier otro medio tradicional como diarios, cuadernos, novelas o pinturas”. Abrir la totalidad de los archivos de un usuario o un grupo de usuarios en este caso, es planteado como programa político. Compartir los archivos es propuesto como analogía de compartir la vida. Lo cual plantea problemas éticos y teóricos de largo alcance: nuevas formas de concebir la subjetividad que se encuentran sólo en su etapa embrionaria.

¿Qué es lo virtual?

Por Aldo Consiglio
(ielodesign@usa.net)

Si en un pasado no muy lejano la tecnología era la extensión de nuestro sistema motriz y perceptivo, al ser liberadas las redes informáticas por los militares, pasó a evidenciarse la exteriorización de nuestro sistema nervioso.

Estas prótesis motrices y perceptivas [el aparato televisivo, el teléfono alámbrico, el automóvil, etc.] que dibujaban nuestro entorno, nos colocaba en el estadio de circuito.

Aún nuestra condición de "elementos históricos", nuestro incompleto proceso cyborg, esta más cerca de un sistema nervioso individual que de uno colectivo. Hoy más que nunca el mundo se divide en terminales nerviosas ciegas y en productores de sinapsis o - como describe Norbert Bolz- en programadores y programados. Pero de lo que no cabe duda es que nuestro sistema individual e histórico pasó a ser asimilado por uno colectivo e inmediato. Un proceso de customización con ideología friendly user y color militar.

¿Pero qué tecnología no fue un desarrollo militar?. VR [virtual reality], AI [artificial intelligence], ARPANET, la lista es infinita.

Nuestro cuerpo militar y colectivo. Una red bio-lógica preparada para cualquier desastre, [si la internet perdiera un 50% de su estructura física, seguiría funcionando perfectamente].

"el funcionamiento en lo físico del ser vivo y el de algunas de las nuevas máquinas electrónicas son exactamente paralelos" decía Norbert Wiener a fines de los años 50. Padre de la cibernética, científico militar. Luego la liberación civil de la tecnología, cybercultura en la era de las soluciones para empresas.

Como una sombra bélica, las cookies se implanta en nuestras computadoras [personales?]. Nos configuran. Después de todo somos flujo numérico, data. Nuestro IP address invierte la pregunta, ¿estás? ¿por dónde estás?. Sabemos donde estás. 200.43.169.5 Una vida on line con sueños off line, bajo un único pulso i-time (internet standard time) Soy un punto neuronal en el cyberspace.

Con mi teléfono móvil me convierto automáticamente en un ser sin tiempo ni espacio, un punto flotante en el mapa eléctrico. Estaciones portátiles de tele-redacción SCRIB para viajeros de comercio, Sistemas de rastreo satelital, Cybertracker para los cuidadores de las reservas naturales africanas, L-commerce [con L de location]. Mi cuerpo [biológico?] aquí en un nodo,

mi cuerpo telepresente allá. "Aquí" es estar "en red". Una interface común, vigilada por Daemons de UNIX. // Sanadores de la red, como Emmanuel Goldstein o Phiber Optic [proceres del hacking], luchando contra el mito de la despersonalización.

Sanidad digital, para nuestro cuerpo colectivo.

Un acercamiento a la desmilitarización. Off line

"Las nuevas tecnologías de la comunicación"; "Cibernética y sociedad", Norbert Wiener; "¿Que es lo virtual?", Pierre Levy; "El camino del zen", Alan Watts; "La piel de la cultura"; "Investigando la nueva realidad electrónica", Derrick de Kerckhove; "La percepción en la era de la realidad virtual", conferencia de Norbert Bolz en Argentina.

On line

www.re-move.org [accionismo digital]
www.bespoke.org/viridian/index.asp?t=140 [bioaccionismo]
<http://216.150.27.141/> [the dot-com deadpool]
www.irational.org
[/www.biota.org/ostman/charles1.htm](http://www.biota.org/ostman/charles1.htm) [biometamorfosis numerica]
www.worldgame.org/networldgame/index.html [de que se trata todo esto?]
www.ubik.to [hacking por argentinos]

Libero Badii (1916-2001)

Un punto en su lugar y en su tiempo

Fragmentos de un artículo publicado en el diario Página 12 en 1991.

"La libertad desde un punto infinito".

Una retrospectiva y un libro en torno de la obra pictórica de Libero Badii alumbran zonas oscuras de la tarea del gran artista.

Por Miguel Briante

En la Fundación San Telmo se inauguró ayer una muestra de Libero Badii titulada simplemente Pinturas; desde hace unos días rueda ya fuera de la imprenta un libro de Libero Badii titulado simplemente Obra Pictórica, editado por Emecé en unas 130 páginas. Ni las retrospectivas ni los libros les son ajenos a este maestro nacido en 1916 en Arezzo, Italia, e instalado en la Argentina desde 1917; se puede decir que desde hace más de veinte años este creador incansante, cuya impronta más notoria es esa escultura absolutamente original, única, es uno de los pocos consagrados de la Argentina, a pesar de su permanente batalla contra salones, publicidad, establishment. Así lo entendieron los directivos de la Fundación del Banco de Crédito Argentino, quienes, el 18 de febrero de 1988 -según recuerda con precisión Libero Badii en su Obra Pictórica- firmaron con el artista un contrato según el cual se

hacían propietarios de "obras y objetos que se encontraban en el Almataller, para colocarlos en el edificio Atucha, calle 11 de setiembre 1990, creando un museo que se inauguró el 16 de setiembre de 1988". El Almataller es la fragua final donde Badii -en constante proceso de creación- venía burilando, encerrado, ese concepto de la creación que él sintetiza: Arte = Vida.

Una cronología de Badii -muestras, viajes, manifiestos, renunciaciones a la enseñanza y a participar en salones, libros, muestras a lo largo del mundo, premios- sería larguísima pero conduciría, tal vez, a una síntesis que él mismo realizó no hace muchos años, enfrentando dos situaciones con claros títulos: La razón y El instinto, dibujos y óleos sucesivos donde su gramática pretende mostrar que la razón y el instinto son opuestos "en su principio filosófico y son opuestos en la comunicación plástica". Entre esos opuestos ha trabajado siempre Badii, dueño de una fuerza primitiva, salvaje, y cercado por la angustia de aclararse (y aclarar) los mecanismos de esa necesidad (individual y colectiva) de la operación artística. Cuando se plantea, en un momento clave de su discurso, "¿por qué no ponerle color a la pintura?", y empieza a policromar sus volúmenes, avanza en el terreno de la li-

bertad creativa pero se vuelve a tocar, en forma con los ancestros más tribales; y ahora, en esta muestra de pinturas que arranca desde 1981 hasta los días que corren, parece claro que su actitud es tender un puente-vertiginoso-entre la pared de la cueva y la robótica: la cueva habitada por el robot -por el hombre robot y no por el peludo señor del Paleolítico que en Altamira conjeturaba al bisonte- se hace espejo, testimonio de que en el fondo del hombre sigue latiendo el mito, la magia, lo siniestro, el motor del delirio irracional de la creación. En esa dialéctica -que se reitera hasta abrumar en la pintura, a partir de cierta apariencia uniforme en el tratamiento de la tela, en el planteo del color, en la obsesividad de la trama anda la obra de Badii, siempre de solución más contundente en la escultura. Pero una lectura honda de estos trabajos expuestos -y el libro donde Badii, ducho en gráfica, también plantea juegos de opuestos, desde lo que escribe hasta el registro de obras-, arrojará luz sobre los rasgos más oscuros de este creador que no deja de interrogarse, de arriesgar, de decidir. Badii escribe: "Libertad es hacer un punto. Solamente un punto en su lugar y en su tiempo". (Fundación San Telmo)

Proyecto de necrología

Por Lux Lindner

Decir que el legado de Libero Badii tardará en ser entendido es ya bastante optimista. Hoy tenemos a ver la construcción del Yo como resultado de la intersección de haces de muy distinta procedencia; el papel de un eventual núcleo gravitatorio (entendido como atracción ejercida

desde un centro) esta desacreditado y de hecho intentar hablar desde ese centro puede ser visto como una excentricidad simpática, pero que fuera del círculo de nuestras amistades nos patologiza.

Tiendo a creer que Badii se formó en la idea de un prestigio del Yo, del Yo fuerte, y fue consecuente en la administración de ese yo durante varias décadas.

Este triunfo burocrático es al mismo tiempo la fuente de dificultades para la mirada contemporánea. (Peor para esa mirada!)

Por su definición de lo "siniestro" entendemos que el Problema Americano se le escapó a Badii, pero seguramente sabiéndolo él. Eso le da a su obra ese carácter de Consideraciones Apolíticas más allá de algún escarapateo vandalizado en sociedad con "algo pellegrini".

Juan Calcarami (1947-2000)

Un artista de la vida que dejó luz en el mundo

Artista Plástico, Escultor, Ambientador.

Trayectoria:

Nace el 18 de Agosto de 1947 en Buenos Aires, Argentina.

1968. Viaja a Europa, se instala en Amsterdam. Forma parte de Kosmos- Meditatie Centrum, espacio multimedia subvencionado por el gobierno holandés (Amsterdam).

1971. Crea Arbolito, casa de té naturalista y Arbol, restaurant macrobiótico, interesado en el estilo de vida de las filosofías orientales, especialmente el Zen. (Amsterdam)

1973. Forma parte del cuerpo de baile de White Dreams, espectáculo de danza y teatro, con dirección y coreografía de Graziella Martinez. Estreno en París en la Gare D'Orsay y gira por Bruselas, Hamburgo, Munich, Amsterdam y el Festival de Tabarká en Tunes.

1974. Iluminación del espectáculo de danza Magic Doll de Graziella Martinez. Gira por Europa y Marruecos.

1976. Interesado en la cultura islámica viaja por Egipto, Sudán y Yemen.

1977. Regresa a la Argentina. -Se instala en Coronel Brandsen (Pcia. de Bs. As.).

- Se dedica al cultivo orgánico.- Comienza a hacer esculturas en cemento y pigmentos naturales. Diseña y realiza muebles en cemento patinado para La Compañía y estudios de arquitectura.- Co-

mienza a realizar murales con pigmentos naturales en Patio Bullrich y otros espacios de la ciudad de Buenos Aires.

1990. Realiza muestra individual, integrando esculturas, muebles ,objetos y ambiente para lograr una experiencia artística de trascendencia de la forma. Garage H. Argentino.- Es invitado a participar de la primera muestra de diseño de muebles organizada por la Sociedad Central de Arquitectura, innovando por la utilización de improntas vegetales.- Realiza ambientación Palacio de la Luz en el bar Bolivia.

1991. Colabora en la ambientación de la discoteca El Dorado (ideas, murales y realizaciones).

1992. Crea la Age Of Communication, lugar de características inéditas: edificio de dos plantas, ubicado en microcentro, que incluía una discoteca, galería de arte, restaurant, salón de moda, biblioteca, bar y terraza y donde se desarrollaban todo tipo de actividades creativas relacionadas con la cultura (muestras de arte, desfiles, fiestas, recitales, presentación de libros, performances y comunicación social en general). Como obra de arte original, la Age fue concebida y diseñada como un espacio para compartir una experiencia centrada en la libertad, la belleza, el amor y la creatividad.

1994. Realiza murales en el bar del teatro Avenida.

1995. Ambientación de terraza de los Lofts Foa en el Palacio Alcorta.- Diseño y realización de ambientación del Molino Restaurant (San Isidro).

1995. Crea el Bazar Brillante, con diferentes espacios dedicados a la venta de objetos insólitos antiguos y modernos y a recitales de música ambient.

1996. Participa en la muestra Erotizar-te en el Centro Cultural Recoleta.- Pinta murales para el restaurant Yin - Yang.- Realiza Mi amigo el africano ambientación homenaje a la cultura africana, con esculturas de adobe y pisos de tierra en El Living - Discoteca.- Exposición y venta de objetos y esculturas en el Café 2 Mundos de la Fundación Banco Patricios.

1998. Diseña y realiza la ambientación del bar Ñ (Libertad y Santa Fé)- Diseña y realiza la ambientación del vivero Madre Tierra (Gorriti y Gurruchaga). Arte Clandestino en Proa.

2000. Muestra individual Exorcismo (pinturas y dibujos) en Belleza y Felicidad- Muestra individual Exorcismo en internet, por la revista Ramona on line. - Escribe para revista Ramona.- Participa en la muestra Panoramix en Fundación Proa, como artista de Belleza y Felicidad.

Planean la muestra de un creador

E. Scoda

“Juan Calcarami es un artista que conecta con lugares hermosos de la imaginación y de la más exquisita realidad, con los pies en la tierra y el alma en expansión. Es un creador de ambientes y objetos especialmente confortables y amigables, coherentes con su idea del Ser y lo Humano en relación a todas las cosas. Fiesta del Alma es la propuesta de compartir algo maravilloso, que en su opinión nos pertenece a todos, a través de su trabajo como artista. Concretamente, se trata de una

muestra de obras de diferentes épocas (desde 1960 hasta hoy), distribuidas en ambientes diferenciados, formando un recorrido por donde la gente circula, se encuentra e interactúa, participando y produciendo el efecto artístico. Cabe también la posibilidad de editar un libro-catálogo y producir eventos: fiestas, comidas, conciertos, charlas, etc. Proyecto Evolutivo es el desarrollo creativo de esta propuesta, integrado por personas del quehacer cultural, que colaboran intelectual, material y/o espiritualmente." Este texto, aprobado por Juan Calcarami, forma parte de una carpeta de pre-

sentación de obra y proyecto de muestra en el Centro Cultural Recoleta. Junto a él y Cayetano Vicentini trabajamos en esto durante todo el 2000. Ahora, sus hijos Tobías, Mateo y Jazmín planean una muestra homenaje para su cumpleaños, en agosto. Juan era un tipo simple, sabio, coherente como pocos. Vivía de acuerdo a sus creencias, en libertad y basado en principios firmes. No era un teórico, ni se las daba de nada. Para mí, fue un Maestro. Trabajar con él fue un honor. El recuerdo de Juan siempre iluminará mi corazón.

Frágil alambique quebrado

Por Cayetano Vicentini

Juan Calcarami descansa en la luminosidad apagada de un puñado de cenizas que alimentan las raíces de un sauce en Villa las Rosas (Provincia de Córdoba) ¿La muerte corta el eco del ego?...Conocí a Juan en la Presentación de un libro a finales de los años 80. Recuerdo un ser colorido, llamativo. Bello rostro. Leonino. Lo volví a ver en una cantera, en la ciudad del arte, en la Plata. Era una tarde de sol, donde los cuerpos se adoraban y los labios sonreían. Conocí a sus hijos, lo acompañaban y todo los asombraba. Ese atardecer fue de oro y de fuegos contra el crepúsculo. Todo brillaba alrededor. Numerosos artistas trabajaban sus propuestas con euforia, onda y creatividad. Recuerdo una atmósfera con reminiscencias medievales. La emoción subida hasta el borde del silencio y la contemplación. Esa noche un gran grupo viajamos a Brandsen (a lo de Juan). Allí, en "la isla de los monos" se erguía la casita encantada del bosque –tal efecto lo producía el paisaje de verano bañado por la luz de la luna llena, alta a la medianoche, cuando llegamos a destino. Aquello era "terra ignota", confín diaspórico, edén, flores, eucaliptus, bambúes, colibríes, una enorme pileta de natación rodeada por el verde profundo de las achiras, animales contentos al amparo en las amplias galerías abiertas. Luz. Era la

"casa abierta" de Juan. No había llaves, había totora y piedras bañadas por el rocío, rosales y una arboleda tupida. Adentro, entre rumores, música y penumbras había tesoros carcomidos, recuerdos de otras tierras y de otras culturas, tapices, cárieles, candelabros, muebles, cuadros, espejos biselados, porcelanas translúcidas, cristales irisados, alfombras persas, revistas y libros de arte, esculturas de maderas perfumadas, suaves vellones de oveja, una gran mesa de campo con sillas cuyos asientos eran de cuero de vaca de pelo marrón y blanco, multitud de camas y almohadones, sedas y tules y un hogar a leña para conjurar misterios mágicos en la proximidad del piano. Toda era de buen gusto cálido, campesino, barroco, iluminado por un resplandor de nácar, de rayos de luna filtrándose por las ventanas. Una atmósfera de sortilegio. Un refugio. Una generosidad amplia que daba la bienvenida a quien llegaba. Ese verano fue largo, dorado. Recuperé la alegría en esa morada paradisíaca. La prodigalidad del hogar abierto continuaba en la quinta bien cuidada, las ensaladas de diente de león y zanahoria recién cosechadas abrían el paladar a gustos exóticos. El gran taller de cemento, de donde surgían objetos, estructuras y mobiliario de una sensibilidad exquisita era un laboratorio de combinaciones y experiencias. Improntas de vegetales reproducción de racimos, formas de ani-

males, formas abstractas y caprichosas para biombos, tocadores, frentes de chimenea, muebles de una firmeza y un peso considerables, placas de cemento en las que pintamos paisajes alucinados, ferrites y pigmentos, caracoles, mármoles, mica, cantos rodados...

A un costado de esa pequeña fábrica de maravillas se abría el zanjón formado por un surco de agua cruzado por un puente de troncos, eucaliptus,campo,cielo. Barrio "Las mandarinas", en la ciudad de Brandsen, provincia de Buenos Aires...

Los pies descalzos en el camino de tierra que seguían los amigos desde la ruta hasta la tranquera de la propiedad. La polvareda levantada por el viento, la camaradería, las fiestas, la "experiencia Calcarami".

El tiempo, la memoria activada, los remolinos que desflecan historias, las presencias vívidas que son un fluir.

Juan Calcarami fue un ser artista del cual nos quedan recuerdos personales, a quien una parte de la población porteña recordará por los años de "La Age", como cuño ardiente en sus conciencias exacerbadadas. Fue un espíritu generoso y místico. Frágil alambique quebrado el 5 de diciembre de 2000. Titila su esencia en la mezcla que se forma con los destilados de aquellos que transitan por la vida agrupando partes para elevarlo todo.

In memorian

Por Renato Rita

en el oscuro cielo cerrado donde acampa el sueño dorado de un mundo tonto,

dulces bayas florecen en el fango. ahí nació vivió y murió un amigo de todos,

alguien sencillo e inolvidable, como las obras de arte, Juan: una impronta de

inmediata y delicada rama en el cemento. la nueva edad y la antigua amistad,

aquel valor.

Duende, te extraño

Por Urko Suaya

te extraño, pero no tanto,

porque seguís estando y vibrando,

como sólo vos sabes hacerlo,

con toda esa magia y sabiduría.

gracias por haberte conocido,

por haber compartido,

y por haberme enseñado.

chau duende, hasta mañana.

His life was his best work of art

Por Josefa Correa

Decía mi amigo Federico M. Peralta Ramos en unos de sus cuadros que exponía en el año 1984 en lo de Ruth Benzacar: "My life is my best work of art" esta frase le cabió a Juan Calcarami.

Vivió a full, no se privó, recorrió toda la cancha.

Trabajador incansable. Su obra escultórica es impecable. Creó ese mítico lugar que fue la AGE en donde nos hicimos amigos. La buena onda, el buen gusto y el sentido de integración resultó una combinación perfecta para divertimos .

Era un capo, un artista de primera clase.

Su vida hasta el final fue una obra de arte.

Adiós a un amigo

Impronta de ramas y hojas

Por Manuel Peña

Yo era chico y vivíamos con mi familia en Brandsen. Algunos días a la semana íbamos escuchar satsan ,palabras de MAHARAGI, con mi tío y mi mama a la casa de Juan.Una casa de techos bajos, pisos y paredes blancas; recuerdo que los zapatos se dejaban en la entrada . Los almohadones estaban en el piso y la gente se acomodaba de manera dispersa en la habitación.No recuerdo las palabras, pero todo era tranquilo y pausado. Después venía la hora de comer los chapatis,dulces o salados con alguna ensalada, arroz o manteca

En esa casa vivió años, nació mateo el segundo de sus hijos,de quien soy amigo. Juan vivía realmente como quería en el sentido de los horarios y las costumbres. Pienso que era un solitario pero con una capacidad afectiva enorme.

Socialmente era un seductor captaba la atención,funcionaba como un imán . Vestido con ropa usada y un pañuelo era un rey. De su estilo y nivel no podías dudar con la palabra todo estaba confirmado, era un original.

Un día en la ruta caminando me contó que estaba terminando de hacer arreglos a para poner un lugar nuevo se iba a llamar THE AGE OF COMUNICATION. Al poco tiempo ya estaban haciendo ruido.

Del campo al medio de la disco, esa era también una de sus capacidades, la de transformarse sin dejar de ser el mismo. Se entendía con todos, ricos y pobres, brutos y sofisticados. Donde fuera que él viviese su casa se transformaba en la de sus amigos. Tenía muebles de estilo viejos y todo tipo de objetos y la manera de ambientar y decorar los espacios, era lo que lo distinguía: espejos levantados de contenedores en la calle convivían con mesas de cemento, bases de lamparas, pájaros todo con improntas de ramas y hojas. Luz eléctrica tenue y velas...

Estoy escribiendo cosas que recuerdo de un amigo que siempre esta conmigo.

San Juan Bautista Corazón de León

Por Sergio De Loof

Sras y Sres. me sacó el sombrero mil veces para hablar de Juan. Si no lo conocieron esperen mejor a que salga un libro. Yo lo conocí en el '89.

Anécdota: Una vez en Brandsen observando un perro muerto antes de que yo grite de asco el me señaló la maravilla de los gusanos creciendo en el perro y exclamó: ¡¡¡¡¡NUEVA VIDA!!!!

La principal cualidad de Juan era la apreciación de la vida como un hecho natural. El era natural. El me enseñó lo natural, lo hermoso y lo trágico, lo terrible y lo amoroso de lo natural.

Era la persona con menos prejuicios que conocí y creo que voy a conocer.

Todos para él éramos reyes y reinas, príncipes y princesas, éramos tan importantes, como importantes eran para él también un perro callejero o un jasmín. Dio todo lo que tenía al prójimo, la Age of

Communication fue un oasis de hermosura y de amor en esta ciudad grasa, inmunda, vil, injusta y sucia.

La Isla de los Monos para los que la conocieron fue un misterio que nunca podremos agradecer lo suficiente.

Bautizaba artistas.

Como diseñador de modas siempre propuso el desnudo completo y absoluto y elegantísimo.

Maestro, arqueólogo, biólogo, humanista, teólogo, primitivista.

A mi generación, ochentista-ochentosa, nos enseñó con mucha paciencia y calma el verdadero espíritu de los '60.

El era un espíritu que nos lo contaba y esta ciudad de mierda volvió a negar otro de sus seres artistas más geniales que en ella nacieron.

Lo verdaderamente bueno de esta ciudad asusta a las autoridades. Juan quería reeditar bibliotecas, fuentes, plazas, tenía miles de proyectos para la gente. Fue subestimado, ignorado, no apoyado, muy poco

bien tratado, poco artista para los cánones de los '90, y lo único que quería no era para sí mismo si no para la gente, para la ciudad. Cada vez que organizaba algún evento su única pretensión era que la gente se fuera inspirada. Al ser recibido por él te sentías como en tu casa, bienvenido, querido, todos llegaban a su decoración y se dormían una siesta, te relajabas tanto que era casi un relajajo.

Decoraba como los dioses, cocinaba como los dioses.

El mejor revisador de contenedores. A partir de lo natural era el mejor buscador-revisor de basura.

Ay dios mío qué difícil es explicarle a alguien que no lo conoció, espero que se realice la gran muestra retrospectiva en el Recoleta.

Fuck you!!!!!!!!!!!!^#*#!~*#@&{ }*x>!!

Radicalidad o garantía: la fotografía en los museos

ramona desoculta un texto de Fernando Bustillo omitido en
“El arte fotográfico argentino: Colección del Museo de Arte Moderno”

Fernando Bustillo escribió el siguiente texto en 1999, como presentación para libro mencionado en los títulos a pedido de la directora del MAMBA, profesora Laura Buccellatto. Pero luego, sin explicación, su prólogo fue sustituido por otro, por el de la propia directora. Quizás las razones puedan encontrarse en las preguntas que el texto formula respecto de rol de los museos.

Para ramona es un honor recordar de este modo a Bustillo, cuya vida dolorosamente se extinguió en febrero de este año.

El texto como imagen
digital demorada

Por Fernando Bustillo
(Diciembre 1999)

Qué difícil imaginar lo diferente del mundo cuando aún era necesario pensarlo como un vasto complejo de imágenes latentes, un potencial natural de demostración espontánea, a la espera de revelación.

La posibilidad de fijar imágenes producidas dentro de la cámara obscura fue presentada a la humanidad oficialmente, hace poco más de 160 años.

En comparación con el desarrollo de otras artes, deberíamos pensar que aun está en pañales. Pero en la aceleración de la historia, vertiginosa en este fin de siglo, el recuerdo de “La infante fotografía dándole al pintor un pincel adicional” de Gustave Rejlander, de 1856, y donde se la ve sin pañales, queda como un dato que sólo puede mover a sonreír, y es un apunte más pertinente para otros cuentos de otros tiempos.

Hacia 1900, el pictorialismo no es más que la mitificación narcisista de una sociedad que para protegerse de la locura y la

muerte de la que es vehículo la fotografía, o la gregariza o la convierte en arte, en la idea de que ningún arte es demente.

Ha nacido el cine y el siglo XX aparece bajo su signo.

En la tesis barthesiana, la fotografía nos refiere siempre al “esto ha sido”. En cambio el cine es pura ilusión, lo contrario de una alucinación. La fotografía en el período de entreguerras se acompaña con las vanguardias artísticas.

En la búsqueda de la perfección aparece el error, el error se abre a la experimentación. La estroboscopia por azar o lograda y las veinte patas de un caballo de carrera dan letra a los futuristas y también hay una fotografía futurista. Con gran cantidad de antecedentes desde su nacimiento, la fotografía, encuentra su propio lugar. La experimentación crea recursos expresivos originales, ya sea por la vía gráfico-racional de la Bauhaus o romántico-expresionista de dadaístas y surrealistas.

La fotografía, que sin duda ha contribuido a la globalización y relativiza los cortes sincrónicos y diacrónicos posibles para su estudio, presenta infinitos ejemplos de búsquedas atemporales, como los rayogramas actuales que nos refieren a trabajos de Man Ray y Moholy Nagy y que tienen su antecedente en los dibujos fotogénicos de Talbot, o las imágenes de lo que está por desaparecer, que quedarán como los recuerdos de Atget y Paillet, de un tiempo pasado pero no perdido.

La fotografía parece regodearse en la objetividad y como fotografía mediática instauro la dictadura del instante decisivo. La instantaneidad impera, es el tiempo del fotoperiodismo. Formato, iluminación, tamaño y soporte, todavía tiranizan en su presencia.

Desde fines de 1960, el arte de la fotografía ha cambiado fundamentalmente en

términos de estrategia pictórica. Mientras la estética de la fotografía “tradicional” reclama que el fotógrafo simplemente “tome imágenes – sin hacer ninguna alteración en el segmento de realidad elegido- los nuevos fotógrafos hacen/arman la realidad.

Los fotógrafos de los ochenta son a la historia de la fotografía lo que Cézanne es a la pintura. Tematizan el medio o lo hacen autorreferencial.

El Museo de arte se arroga un papel diferente al de los museos de historia o ciencia y más que facilitar información útil o instrucción técnica – ofrece la posibilidad de “gozar y no de conocer”.

Al inicio pensábamos que la fotografía como arte, dada su popularidad, mecánica y reproducibilidad – alcance masivo y mediatización a través de impresos, se había permitido social y románticamente abandonar el lugar cerrado, donde aurático se presentaba el arte tradicional.

En pocas palabras: En lugar de una colección, podemos hacer una publicación. Y hoy vemos cómo sigue siendo indiferente al proceso de transfiguración que produce el museo (como guardián institucional del arte) e intenta dar paso a la multiplicidad, ubicuidad y equivalencia, a la singularidad, rareza y autenticidad. Se explica que pueda, como domesticada, ser objeto de estudio especial para el museo.

¿Logrará el museo arrebatar a la fotografía de su vocación por producir millones de imágenes profundamente radicales, en tanto también con ella sigue como garante de la tradición continua del arte? No podemos más que atender a la indiferencia de la fotografía para entender de qué manera condiciona al pensamiento artístico contemporáneo.

Fernando Bustillo (1952-2001)

Un dandy amante infinito de la belleza

Por Mónica Poggio

Fernando fué mi patria y, aunque varias veces me exilé, volvía cada vez, sabiendo que allí estaría el suelo firme de códigos compartidos.

Extraño su forma diferente y disparatada de ver el mundo, busqué alguien que reemplazara su falta, elegí a Macedonio, así que por estos días la Novela de la Eterna, acompaña mi profunda tristeza.

Le debo a Cage, a Ruskin y sus piedras de Venecia, a Huysmans, Roussell, sobre todo y siempre a Proust, la última película que vimos juntos fue Celeste, ¿presagio? Cuando me decidí a escribir pensé lo difícil que sería dar una idea de su persona para aquellos que no lo conocieron. Así vino a mi memoria una lista: papeles hechos a mano, planeras con colección de caracoles, libros, cuadros. Objetos- frontispicios-pirámides-obeliscos forrados en delgados papeles que hablan de lo efímero contrariando estructuras, fotos en el ál-

bum de los más queridos, momentos sartreanamente perfectos, a estos últimos los coleccionaba con la misma obsesión que el personaje de La Náusea.

También Lovecraft. No puedo olvidar en que una tarde hace años en su casa de La Plata, mirando el atardecer mientras tomábamos té de jazmín, comenté algo sobre la maravilla de cómo se estaba poniendo el sol, él dijo: "tengo algo para leerte que es justo para este momento", volvió con un libro y leyó Las Ratas, un mundo subterráneo y terrible! Así entendí al sol como una ficción.

Un último dandy, con sacos de hilo, bufanda Fortuni, mermeladas de membrillos cortados obsesivamente que emulaban el equilibrio logrado sólo por Mondrian, una foto de Beuys en la cocina acompañaba esos innumerables frascos que cual hormiga atesoraba para el invierno!! Caminábamos sólo para ver las flores violetas que los jacarandaes dejaban caer sobre el ladrillo colorado de algunas plazas de Buenos Aires .

Lo obvio le fue ajeno y no porque se esforzara, era diferente y aunque le doliera, llevó su naturaleza a los extremos, por ello lo respeté.

"Par délicatesse j'ai perdu ma vie" varias veces le cité esa frase de Rimbaud, el sonreía, sabiendo que ambos la encarnábamos en formas tan distintas!. Decidí morir con dignidad, de la misma forma en que vivió.

Dudé mucho en escribir todo esto, pero decidí que es mi homenaje póstumo por las cosas que no pude decirle, en una revista de un amigo al que quiso mucho.

El último regalo que me hiciera para mi cumpleaños meses atrás, fue un libro "Beetles and other insects", siempre compartimos esa fascinación por los bichos, hemos coleccionado tantos!, leí su dedicatoria sobre la primera página: "Mónica, todas las obsesiones son banales, después de haberte conocido". Sé que ella será el mejor regalo que jamás han de hacerme. Hoy la hago mía para recordarlo.

Conocí a Fernando

Por Ximena Caminos Conocí a Fernando, o más bien Fernando me conoció a mí, desde toda la vida. El y mi madre fueron amigos desde chicos. Durante mi adolescencia esa relación fue para mi fuente de muchas fantasías... ya que siempre estaba rodeada de secretos y sospechas... la verdad es que yo detestaba a Fernando.

Lo que me acerco a él fue el amor al arte. Mariano Indij, Dr. Trincado (Cristian) y yo comenzamos a tomar clases de historia del arte en su casa, realmente nos divertíamos. En la cocina una zanahoria colgaba de un hilo y caía justo a unos centímetros de la mesa del desayuno. la clase siguiente la zanahoria seguía allí, un poco mas marchita...y allí siguió por mucho tiempo....el se fascinaba viendo lo que hacia el tiempo, los cambios de color. Fernando era una persona muy especial, de una gran sensibilidad, siempre al acecho del "momento perfecto" ...un amante infinito de la belleza y la simetría, artista renacentista y poeta maldito a la vez ...

Vamos a extrañar mucho a Fernando, su sentido del humor, sus ironías, y sobre todo, ese aura de magia que se llevo con él, testigo de los estragos de la vida, pero creo que seguramente seguirá susurrando a nuestros oídos, inspirándonos.

"Vaikunthaloka"

Por Paulo Russo
Fernando:

Cuando hice la reunión esa noche en el jardín de casa, escuchamos música devocional y tomamos *prasad. Me dijiste que en los '70's estuviste viviendo en el Templo Radha Krishna, de Londres; también me dijiste que tenías miedo a estar en el pasto por temor a que te pique algún insecto, en ese momento no entendí por qué.

Te fuiste con Pompei y Gustavo, cuando llegaste a tu casa, me llamaste para decirme que la habías pasado muy bien.

En el Bhagavad Gita dice que el que escucha acerca de las glorias de Krishna es un alma muy afortunada y puede llegar a salir de la rueda de los reiterados nacimientos y muertes y alcanzar el hogar supremo, "Vaikunthaloka", eternamente junto a Dios.

Deseo que estes en el camino a casa.

*Alimento cocinado y ofrecido a Dios con amor y devoción. Prasad, en sanscrito significa misericordia de Dios.

Fernando aquí, allá, y en el más allá

Por Eduardo Costa

Fernando apareció en Buenos Aires en los años '70. Venía de La Plata, mezclado con un grupo de amigos jóvenes e interesantes. Tenía una manera un poco lenta de hablar. Era profundo, más bien silencioso e intuitivo y tenía aspecto de seminarista. Nos vimos y hablamos muy poco. Estaba en general medio disimulado en medio de su grupo, perfectamente cómodo con que los demás tomaran siempre la palabra. Fernando proveía estructura para que los demás se manifestaran. En el '78 tuve que irme a vivir a Brasil y no lo vi por años. En los '80, al formarse el grupo Virus, Fernando desempeñó varias tareas. Había remodelado muy bien el interior del apartamento de Federico Moura y jugaba con respecto al grupo un rol estabilizante. Era el amigo arquitecto equilibrado, serio y de total confianza. Yo mientras tanto había ido a parar a Nueva York. No nos vimos mucho en los '80, pero tengo fotos de él de esa época con todos los de Virus, de cuando asistí en Buenos Aires a un concierto fantástico en un estadio de fútbol donde se tocó Luna de miel, creo que en el '89, cuya letra yo había escrito respondiendo a un pedido de Federico. En los '90 la amistad con Fernando se volvió más cercana. Cuando fui a Buenos Aires en el '98 para una muestra de mi obra en el ICI, lo llamé y salimos a desa-

yunar por la Plaza San Martín. Frente a las medialunas me contó que se había agarrado el sida. En medio de un momento psicológicamente difícil, había salido prácticamente a enfermarse, a buscar la muerte. Detrás de esa búsqueda había una protesta contra la vida, y el deseo terrible de compartir el destino de algunos de sus amigos.

Fernando me ayudó de varias maneras a instalar mi muestra en el ICI. Aparecía cuando estábamos con algún problema y ofrecía una solución. Era casi increíble que se siguiera ocupando de asuntos ajenos estando débil y angustiado, y teniendo que trabajar para vivir. Me acuerdo de Laura Buccellato gritando "Y Fernando... ¿dónde está Fernando?... ¡que vayan a buscar a Fernando!" Fernando seguía proveyendo estructura para que su grupo se expresara, y ahora me había incluido en su grupo. Al poco tiempo me volví a EE.UU. Después de unos meses me anunció vía e-mail que se iba a Londres y a la vuelta quería pasar unos días en Nueva York. Le contesté que mi departamento era chico pero que había una cucheta extra y si quería podía quedarse. Fernando se quedó en casa una noche, y decidí mudarse a la casa de otro amigo donde había más lugar. Tiempo después yo fui a pasar un mes en Buenos Aires. El último día de mi estadía se inauguró en Proa la exposición del gran autorretrato de Fernando hecho por otros. Me gustó

mucho y decidí escribir la crítica para Art in America, si me dejaban. Ya en Nueva York, les mostré a los editores el material de Fernando, junto con el de otras cinco muestras interesantes de Buenos Aires, y lo de Fernando entró como por un tubo. Así se publicó en Art in America la crítica de una primera muestra realizada por un artista desconocido como tal y de considerable talento que prefirió, salvo en una instancia final, facilitar la expresión de los otros a realizar la propia. Fernando se alegró mucho de verse en una revista que siempre leía --se la llevaba una amiga azafata todos los meses.

En el 2000 fui a Buenos Aires de nuevo y nos comunicamos bastante. Ya él estaba muy mal. Fue la última vez que lo vi, aunque no la última vez que estuve en su compañía. La última vez que estuve claramente en su compañía fue hace poco, cuando abrí un día mi e-mail para encontrarme con la noticia de que Fernando había muerto. "—Fernando se fue —decía Roberto Jacoby— para gran alivio suyo." Después de un rato apagué la computadora. Entonces Fernando se hizo presente y dijo: "—Ahora que no ocupo lugar, me puedo quedar con vos." Desde entonces creo que ha andado bastante por aquí, aunque nunca me transmitió nada con la claridad inicial. Pero estoy, por ejemplo, más ordenado, lo cual era una característica suya.

Carta a La Nación

CARTA DE LECTORES ENVIADA POR FERNANDO BUSTILLO A EL DIARIO LA NACIÓN FECHADA EL JUEVES 2 DE JULIO DE 1988 SOBRE LA MUESTRA DE LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (CURADORA SARA FACIO)

Descuidar el arte
Por Fernando Bustillo

El 9 de Junio asistí a la inauguración de la Colección Fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes. Exhibición de un acervo iniciado en 1995. Una muestra importante por diferentes e inapelables razones. Era

sin duda tiempo de que la fotografía tuviese su lugar. Ya nadie discute su pertenencia a las bellas artes. Hay obras magníficas de fotógrafos muertos y de fotógrafos vivos. Fotografías para la historia y la historia de la fotografía. Todas son valiosas estas 100 primeras fotos.

Lo que es verdaderamente preocupante es la manera en que estas obras, cuyo soporte es papel están siendo exhibidas. Que estén apoyadas y rodeadas sobre y por una espuma sintética encajada (foam-board) cuya superficie de contacto no es completamente inerte, ni libre de ácido, podría justificarse por

el corto tiempo de la exhibición. En realidad deberían estar montadas en cartones de preservación museográfica.

¿Cómo estarán guardadas cuando no estén a la vista del público?

Lo que es absolutamente inconcebible es que no tuviesen ningún tipo de protección, llámese vidrio, policarbonato, acrílico u otra superficie traslúcida; que ante cualquier tipo de accidente (marca de dedo, microgota, humedad porteña, etc.) sirva de barrera.

¿Qué es más importante, la preservación de nuestro patrimonio o el catálogo que tengo en mis manos?

Andrés da Silva (1963-2001)

Prematura partida de un talento inspirador

Por Chino Soria

...TENÍA ALGO QUE CONMOVÍA PROFUNDAMENTE, QUE ALARMABA CASI (...) COMPRENDÍ QUE EL NIÑO ERA DEMASIADO HERMOSO PARA VIVIR...

"EL AUTOR DE BELTRAFFIO", HENRY JAMES.

Ahora que puedo decirlo voy a hacerlo: él fue el único verdadero artista que tuve oportunidad de conocer, y no creo posible volver a cruzarme con un espíritu similar en el resto de mi vida. (Cobarde de mí, solo porque ya no está entre nosotros puedo expresarlo con todas las letras). Y además fue mi amigo. Todo en su vida fue arte. Por eso era

arrollador, vertiginoso, obsesivo y acaso letal. Componiendo los collages, a cutter o computadora, más inquietantes que se pueda imaginar, corriendo en bicicleta (que lo llevó hasta la muerte), planeando siempre nuevos, geniales e imposibles proyectos, explicando sus ideas sobre Nietzsche y el super hombre, sobre el I Ching (cuyo signo llevaba tatuado en el brazo como un estigma de sabiduría), sobre la presencia de Borges en casi cada obra genial (el Pulp Fiction de Tarantino, por ejemplo), sobre "lo híbrido" en lo creativo (en definitiva su única teoría estética, su filosofía).

Todo lo que emprendía lo desarrollaba como un loco, todo lo entendía demasia-

do. Por eso su intensidad, su entusiasmo, era algo que no muchos podían soportar. Por eso le costaba tanto organizar "una carrera". ("Usted es apasionado Mozart, pero no sabe persuadir" le dice el emperador en "Amadeus"). Él no estaba preparado para este mundo mezquino y chato (o mejor dicho, este mundo no estaba preparado para él). Por eso tenía que irse, seguramente a encontrar la paz que les esta vedada en esta vida a almas como la suya.

Agradezco a Dios haberme obsequiado con su luz durante varios años. Aunque me duele (egoísta e) inconsolablemente que mi única referencia moral, espiritual y estética se haya ido para siempre.

Ad-Hoc

S.R.L.

La editorial jurídica Ad-Hoc ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos

www.adhoc-villela.com

Argentinos en la diáspora: co

Algún día, entre noviembre y diciembre del 2000, convocados por ramona, Luis Lindner y Horacio Riesgo

(Mientras espero a Horacio Riesgo en la esquina del bar Odeón de Zurich me encuentro con una antigua conocida argentina, ex - pintora, ex - parquerrivadavia que devino en feminista recombativa. En Buenos Aires ella tenía su encanto botticelliano de barrio. Era la chica linda de la calle Puán que usaba bermuditas inquietantes y una muy larga y pampeana castaña cabellera. Ahora, dix ans apures, usa el pelo corto, cortado con tijera sin filo, y pantalones abajo de la pollera. Ya me había comentado alguna voz que estaba en Zurich, pero de todas maneras trato de poner tono de sorprendido -ni yo mismo sé por qué-)

...

Luis Lindner | ¡Qué sorpresa!

Feminista Combativa | ¿Qué estas haciendo acá?

LL | Hasta ahora dibujando, escribiendo y comiendo sano.

FC | ¿Estuviste en cana?

LL | No. Estoy viviendo con mi chica en Kriens... en la Suiza Central. Tenemos una cárcel muy moderna; a quince minutos de bicicleta pero, de momento, la conozco sólo por fuera.

FC | ¿Y sobre qué estás escribiendo?

LL | Sobre varias cosas. Artículos para una revista que se llama ramona (la podés encontrar en Internet); teorías diversas; aclaraciones que me piden sobre el significado de mis cuadros (como verás sigo pintando), listas de nombres para una ciudad... ¡Ah! y un libro.

FC | ¡Un libro! ¿Y sobre qué trata?

LL | Estoy investigando las relaciones entre "El juego de abalorios" de Hermann Hesse y el Panjuego de Xul Solar.

FC | ¡Mamma mía! ¡¿Volvieron los militares?!

LL | ¡¡¡No!!! ¡¿Por qué?!

FC | ¡Por tu agenda! ¿No había un tema más miedoso para elegir?

...

(Le hago señas que me tengo que ir -ella también está apurada, acá todo el tiempo se está apurado- así que nos despedimos, doy la vuelta a la manzana -aunque aquí las manzanas, medioevo mediante, pueden asumir las formas más capricho-

sas- y cuando vuelvo al punto anterior de mi órbita Horacio Riesgo está en la puerta del Odeón. Más, no está solo. Acompañado Adi Ehrat. Alegróme, en un primer momento. Preocupóme, en una segunda barrida de scanner; ambas convulsiones de mi ser responden a la misma raíz; tanto en Zurich como en la Suiza Central Adi es el "Party Animal" por excelencia lo que puede significar que H. Riesgo haya decidido que una charla sobre conceptualistas ininsertables de la pampa lejana sea menos entusiastamente que contorsiones en plan 120 bpm. Y yo estoy en uno de esos días meditativos, donde una fiesta sólo sería plataforma para papelones, incluso de mediar el concurso de la malta tostada -birra-. Falsa alarma. Adi sólo está arreglando una cuestión de trabajo -día es diseñador gráfico- y tras un breve intercambio de cortesías quedamos en que nos encontraremos con el en dos horas, para tomar todos juntos examen a un nuevo lugar de sopas con precios que parecen accesibles. Aclaro que encontrar algo a un precio razonable en Zurich no es tan distinto de llegar solo a una fiesta donde no conocemos a nadie y salir del brazo de la chica de tapa)

...

(Entramos al Odeón; se trata de un lugar histórico, donde -uno entre muchos- Freud venía a tomar sus daiquiris y a pensar como esquivar las serruchadas de piso de Jung. Mucha madera noble, cristales, mosaicos, hervidero de gente, socialización frenética, mayormente masculina repleta de aros, collares, anillos -los suizos son los tatarabuelos del body piercing- y sacos que me hacen acordar a la marca Barry Black circa 1992, aunque a esta gente le sienta de otra manera que al Arme Luisin. Es lo mas parecido a estar dentro de una historieta de Nazario. Pero más allá de su encanto, en el Odeón hay un bochinche bárbaro, y va a ser difícil grabar una conversación de elevados propósitos como la que nos anima. En involuntaria cita de la deriva situacionista decidimos trasladarnos a otro lugar, el Select, que aunque algo huérfano de encantos garantiza cierta tranquilidad. Cafe au lait y el saludo se-

gún la fórmula ritual...)

LL | ¡Rearte!

HR | ¡Rearte!

LL | ¿Dónde está Armando Rearte?

HR | Aquí en Zurich, sigue en Scheuchzerstrasse.

LL | ¡Cómo siempre! Le dejo mensajes en el contestador y no pasa nada.

HR | Pero ¿tenés el teléfono correcto?

LL | Si, bueh... el de la guía telefónica ...: "Armando Rearte, Graphiker..."... Pensar que hace tres años que estoy probando. Desde el 98... !Y nada!

HR | Yo también lo invité a mi muestra en Celeste & Eliot, pero no vino. No sé si eso te sirve de consuelo.

LL | ¿Qué tal la muestra?

HR | Bien, se hizo en esas vidrieras que dan a la calle. ¡La vio muchísima gente!... Todavía tengo que ir a buscar las cosas que quedaron, ahora ya hay otra muestra en esas vidrieras.

LL | ¿Es cierto que casi te agarras a trompadas con un tipo el día de la inauguración?

HR | ¡Nooooo! ¡Esa es una exageración! ¿Quién te contó eso?

LL | ¡Nils Nova!

HR | Ni ahí... Sí tuve un momento raro en medio de la cena una vez que salimos de la inauguración. Estaba charlando con un tipo sentado al lado mío, no un artista tan célebre pero si muy respetado, me preguntó que hacía. Yo no sabía si decir que hacía arte o no... Me daba cosa... Al final le dije que sí, y que estaba exponiendo unas fotos que habían sacado mis hijos. Se indignó totalmente, decía que era: "Lo último que nos faltaba, usar a los hijos para el propio arte".

LL | ¿Por qué no se va a quejar a Stefan Banz si es tan macho?

HR | Pero después terminamos bien, ni ahí de pelearnos...

...

(Aclaremos a los lectores de ramona que Stefan Banz alcanzó cierta escandalosa notoriedad en la Suiza Central con algunos videos de su familia disfrazada en plan película de vampiros y especialmente unas fotos de su hijita de seis años desnuda en la bañadera. Eran fotos en la

Esta charla, así como todas las publicadas anteriormente, pu

Inversaciones en Zurigavia

... se encontraron para conversar en el bar Odeón de Zurich (Suiza). Tocaron variados tópicos...

frontera de la ambigüedad, en la Argentina con una imagen similar podría armarse un escándalo... o no pasar nada. En todo caso ninguna novedad para la Suiza Central, donde hace años que la fotógrafa Anneliese Strba -¡Strba-Strba Strba!- No le pierde pisada a sus hijas donde estén. Y cuando digo eso, digo eso: "estén donde estén". Por lo pronto, y volviendo a Banz, acaba de sacar un libro homenaje a un escultor bastante conservador, el buen Rudolf Blaettler; aquí tras cada salto al vacío se prueba la red)

...

LL | Riesgo, ¿cuándo fue la última vez que se hizo una recorrida por las galerías bonaerenses?

HR | Y... hace como tres años. Sí; no más... con Marula y Freddy Larrosa.

LL | En el '95 nos cruzamos en Mun... ¡en ese sótano!... pero... tenías el pelo largo...

HR | Sí, pero volví otras veces a Buenos Aires. ¿Cómo anda Freddy?

LL | No lo ví este año. En realidad no lo veo desde el '99.

HR | Recuerdo haber pasado por el Borges y que había una muestra de arte Neo-Geo...

LL | ¡Neo Geo! ¡Ryuichi Sakamoto!... ¿Quién curaba la muestra?

HR | Eso está totalmente outdate, contá vos de Buenos Aires... ¿Qué viste por las galerías?, ¿qué hay para ver?

LL | Mucha muestra colectiva... Tres Panorámix en Proa... No hay un centro claro... Los curadores no muestran la mano, pero tampoco se sabe si tienen alguna piedra...

HR | ¿La gente se estará guardando algún arma secreta?

LL | No sé.

(En esta hora crepuscular Zurich tiene bastante de las ciudades de los libros de lectura. Pero es sólo un momento)

...

HR | Me da la sensación que en los '60 había mas comunicación entre los artistas y que en los '70 cada uno agarró por su lado. Bueno, no sólo los artistas...

LL | ¿Hablamos de los '70 o de los '80?

HR | No; de los '70.

LL | ¡Eras un niño en esa época! como yo...

HR | Pero leía una revista, una revista cara, que se llamaba: "Pájaro de Fuego". Me llegaba por mi hermana mayor y sus amigos. Cuando aparecía un artista aparecía solo. Aparecía Noé, por decir algo, pero el solo, nada de grupos.

LL | Los grupos son de la primera mitad...

HR | Y esto debía ser más segunda mitad.

LL | Esto lo tengo fresco por una charla con Diana Dowek en Lowenstein poco antes de irme, donde ella me describía esas pequeñas agrupaciones de artistas los años 72 o 73...

HR | ¡Uh! ¡Pero qué quedará de todo eso!

LL | Es una época infrainvestigada en general... Si se la regalamos a Verbitski.

"Quiero ver si de eso saco un libro" (risas)
HR: ¿Vas a escribir un libro?

LL | Por lo menos ya tengo el título... Qué te parece: "Del Di - tella a Vi - dela".

HR | ¿Por qué no?

LL | ¿No suena demasiado a: "Del cubismo al clasicismo" de Severini?

HR | ¡Nada que ver!

LL | No es sólo que el título tenga su picardía fonética, realmente si se hace va a ser para tratar esa época, de la que no se dice nada.

HR | ¿Cuándo comenzó el CAYC?

LL | 1969 ó 1970.

HR | ¿Seguro? ¿Tan pronto?

LL | Surfeando me enteré que existe una "Sociedad Norteamericana para el Estudio del Siglo 18", así que me dije: "Luisín ¿por qué no fundás el "Centro Argentino para la Exhumación de la Primera Mitad de la Séptima Década del Siglo 20"?

HR | El nombre del organismo es muy largo. No digo que el organismo... en si sea largo, digo que el nombre es largo, y ojo con la palabra ¡"exhumación"!

LL | Lo que sé de los '70 me llega de maneras indirectas, por primos mayores...

HR | Y a mí por los amigos de mi hermana. Yo era el más chiquito pero me llevaban a todas partes, casi de contrabando.

LL | Mire usted, los lectores de la revista "Pájaro de Fuego"...

HR | También el Bolsón... Macchu Picchu... la vida natural...

LL | ¡Hermann Hesse!

HR | Obvio.

LL | Yo leí "Siddharta" instigado por los discos de Yes. Tendría que releerlo a lo mejor.

HR | En su momento debe haber sido "aquel trip"...

LL | ¿Yes o Hesse.?

HR | ¡Hesse!

LL | Siddharta me pareció un embole. Esto que no salga de acá por favor. Lo leí con ansiedad, como fumando un cigarrillo rápido... Hasta que uno cae en la cuenta... ¡Es sólo tabaco! Fiasco, en su momento. Más trips tuve todavía con Yes. Pero ahora estoy de vuelta con Hesse... por otros motivos... estoy investigando las relaciones entre El juego de abalorios y... mejor le cuento otro día... ¿No estás pintando ahora?

HR | No. Estoy más repartido entre cosas que podrían instalarse, fotos y obras para la computadora.

LL | En las épocas del Bolivia eras, junto con Feddy Larrosa, uno de mis héroes del color plano. Yo había sufrido tanto en la época de los drippings... ¡Que época de mierda los '80! ¡Si no fuera por Rearte no sé qué hubiera hecho!

HR | ¿Cómo hiciste para sufrir en esa época? ¡Había unas fiestas bárbaras!

LL | Antes de 1990 no me enteraba de nada.

HR | ¿Y qué hacías los sábados a la noche?

LL | Iba a ver grupos, pero en mi círculo de gente la electrónica no era muy bien vista así que terminábamos siempre viendo alguna bandita pop. Y encima no tomaba nada de alcohol en esa época, así que apenas terminaba el recital solía volver a casa de mis padres y me quedaba frito en la cama vestido, fulminado por el aburrimiento acumulado.

HR | Poca noche...

LL | Hablando de tus cuadros, Kuropatwa había dicho una vez que tu obra tenía mucha noche.

HR | ¿Se acordará que dijo eso? Bueno, noche es lo que no tengo ahora en Zurich. Trabajo mucho y acá no hay vida nocturna después de medianoche, desparecen los transportes, todo.

...ueden leerse completas en www.cooltour.org/ramona

Eduardo Grüneisen

La construcción del criterio propio

(RESPUESTA A UN CUESTIONARIO ABIERTO ENVIADO POR RAMONA)

Desde muy joven fui coleccionista de cosas; desde cajas de fósforos, figuritas de fútbol, caracoles, estampillas etc. Las cosas las armaba, cambiaba, regalaba, vendía. El principio era que nada era permanente todo podía ser mejorado. Entregaba algo para obtener otra cosa que a mi criterio era mejor. Duraba sólo lo raro; lo demás lo desechaba. Parte de este criterio es el que me permitió e inspiró hace 20 años cuando comencé a armar la colección de pintura. Compraba algo y guardaba sólo aquello que no me cansaba de mirarlo... de mis primeras obras tengo solo unas pocas. Guardaba sólo aquello que siempre me seguía fascinando; ya sea por el color, la forma, o porque me permitía seguir jugando en esta búsqueda de conseguir siempre algo mejor. Hubo casos de obras que luego de haberme desprendido con el tiempo las he vuelto a comprar, pero son sólo excepciones. El criterio de selección de las obras fue variando. Tuve pocas donde conversaba con galeristas, con críticos con coleccionistas, con casas

de remates, etc. Pero cada uno quería imponer su opinión, su criterio. Con el tiempo a través de la prueba y el error forme el mío que, bien o mal, es el que vengo aplicando. Compró lo que me gusta luego de haber estudiado bien la obra y el autor. No compro nada que no haya sido reproducido en libros o catálogos, expuesto en museos o participado de exposiciones itinerantes. Es también muy importante mirar la procedencia y estado de la obra. Esto a la larga le va a dar a la colección un contenido económico además del histórico. Al principio tenía muchos autores y poca obra de cada uno. Esto se modificó, ahora aplico el siguiente criterio: pocos autores y mucha obra de cada autor. Tratando de abarcar: óleos, acrílicos, temperas, dibujos y si hay también esculturas, todo del mismo autor. Sólo me concentro en pintura argentina aunque tengo algún latinoamericano al comprar pintura local apoyo al sector y al país. Cuando me interesa un artista estudio su obra con detenimiento, lo analizo, lo comparo con otros y solo luego de un minucioso análisis decido comprar. También el criterio de selección fue variando; al principio tenía sólo precursores y

nuestros impresionistas. Luego de muchas vueltas me quede con algunos impresionistas, las vanguardias y los contemporáneos. Mi relación con los artistas la considero fundamental en caso de artistas muertos es a través de los libros o catálogos o bien recorro a críticos, galerías, universidades, etc. Si se trata de artistas vivos que me gusten entablo una relación más cercana. En los últimos años he participado de numerosos proyectos con artistas plásticos: muestra de Xul Solar en el MBA; muestra itinerante "Cantos paralelos" que viajan durante mas de un año por U.S.A.; muestra de Lazzari en el Centro Recoleta; muestra de Polesello en el MBA; proyecto del segundo libro de Xul Solar a cargo del profesor López Anaya. Es necesario aclarar que cuando se habla de la "Colección Grüneisen" se trata de dos colecciones distintas o de hasta tres colecciones porque aparte de Ricardo, mi hermana Isabel -además de pintora- es coleccionista. Aunque tengamos algunos autores comunes las colecciones se complementan, sobre todo si se habla de la Nueva Figuración.

¿Qué se hizo de las nubes rosadas?

ANTONI MUNTADAS EN EL CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA EN LA HABANA.
DICIEMBRE 2000

Por Belén Gache (desde La Habana)

Llego al Centro Cultural de España en La Habana un atardecer rosado, esquivando coco-taxis, carros rusos y Chryslers de los años '50, empapados por la furia del mar Caribe. Las olas sortean el muro de piedra y caen sobre el Malecón como baldazos, sin ningún respeto por el tráfico ni por los paseantes. En la Habana Vieja, el edificio del ICI es uno de los pocos que quedan que no están convertidos en completas ruinas. Cuando entro, no hay nadie. Una enorme casa fantasma. Empiezo a caminar por las habitaciones vacías hasta que por fin encuentro la sala en la que está exponiendo Muntadas. Está igualmente vacía: una pared blanca, un sillón delante de la pared, cubierto con una sábana también blanca. Como a los diez minutos, llega un hombre negro que viste un uniforme verde oliva. Pasa junto a mí sin decir una palabra y activa el video-proyector con la obra "La siesta". Las imágenes de "La siesta" se suceden sobre la sábana blanca del sillón: los ojos

cerrados, el sueño intermitente, la moneda apresada en la palma de la mano.

La obra muestra ese momento bizarro de alternancia entre la conciencia y la vigilia. Casi sin quererlo, los ojos se cierran y otro mundo se abre para durmiente: las imágenes se cuelan en el sueño sin que él se dé cuenta. Por momentos, la conciencia intenta interrumpir el sueño y este queda convertido en una moneda que, cuanto más se quiere asir, más se escapa de la mano y cae, y rueda, hasta que finalmente se pierde para siempre en el oscuro interior de alguna alcantarilla.

"La siesta", de Antoni Muntadas fue realizada en el Film Museum de Amsterdam como un homenaje a Joris Ivens, cineasta holandés de vanguardia cuyas películas mezclan por igual la poesía más sublime con los cuestionamientos sociales más descarnados. Inspirado por los ideales socialistas de principios del siglo XX, Ivens comenzó a experimentar en esa misma época con las técnicas rusas de edición y montaje. En sus películas muestra la miseria de los trabajadores, las luchas revolucionarias, la ciudad moderna que se industrializa. Pero también muestra la lluvia, el viento, la montaña. Su obra deja registro de la historia del si-

glo XX, en la ciudad de Amsterdam pero también en los Estados Unidos, en Checoslovaquia, en China, en España (en donde realizó el famoso documental "Tierra de España" durante la Guerra Civil y con nada menos que Hemingway haciendo los comentarios. Hemingway cuya presencia es casi omnipresente en La Habana: el Hotel Ambos Mundos, El Floridita, la Marina Hemingway.)

La memoria, los recuerdos, la historia del mundo y nuestra propia historia nos pasa por delante de los ojos como las olas del Malecón: de golpe está ahí la ola, amenazante, imponente, y a los segundos no hay nada, sólo el asfalto mojado.

Cuando salgo del ICI, es noche cerrada. Ya no queda nada de las nubes rosadas que media hora antes se abrían como un abanico de plumas sobre la ciudad. En los países que están en los trópicos, el atardecer es muy breve, unos pocos minutos y se pasa del día más rutilante a la noche más profunda. Del día a la noche. De la vigilia al sueño. Los recuerdos de La Habana, ciudad completamente onírica, se suceden. Con el tiempo, se van volviendo inasibles, como una moneda que se escapa de la mano y cae, y rueda...

Disparo rápido y certero

"EL OJO MÁGICO" HERBERT LIST.
RETROSPECTIVA
6.10 AL 7.11 2000 CENTRO CULTURAL
FUNDACIÓN "LA CAIXA". BARCELONA

Por María Delia Lozupone (desde Barcelona)

“De entre los cinco sentidos, el don de la vista es el más importante para mí. Por eso dedico mis esfuerzos a buscar la armonía entre las apariencias externas y las imágenes que habitan en mi interior” Herbert List (1903-1975). “El ojo mágico” es una retrospectiva bien montada; son 137 fotos (en su mayoría copias de época) que dan un panorama de la producción del autor dividiéndola en cinco estadios bien diferenciados: “Foto-

grafía metafísica”; “Ruinas y Fragmentos”; “Eros”; “Retratos” e “Instantes”. Todos excepcionales. El surreal, donde el artista encuentra objetos y compone rozando la abstracción onírica. Hábilmente nos enreda en su chiste: de tanto mirar una imagen llegamos a vernos dentro; mutamos en clavos, muñecos de cera, personajes enmascarados o peces encerrados en vidrio cóncavo. Los fragmentos de la antigüedad clásica. List fotógrafo de ruinas animadas: posan para él a drede, al igual que los efebos de piedra, tan rígidamente vivos. Eros: una participación en el juego sensual de muchachitos griegos en la arena tibia, cuánto amor y complicidad. Cuánta belleza en su carne. Retratados tomados con lucidez y sensibilidad, él es tan sagaz que a cada cual estampa su

aura, el brillo de los ojos, los poros de la piel, los pelos, las cejas, el gesto. Los desnuda con permiso, los inmortaliza transparentes, y nos regala su aliento-pensar (nunca había visto un retrato de John Heartfield que hablara de su odio a la alemania nazi mostrándolo sencillamente como un hombre en su tablero de trabajo). Y las instantáneas, que marcan un cambio de herramienta y una exploración propia inspirada tal vez por H. Cartier Bresson. La acción de registrar desde una ventana los movimientos de la calle, varios días seguidos, como un depredador que espera que la presa se le acerque; o al revés, moviéndose portando el arma, rápido en el disparo del que se sobrevive a la muerte.

En Berlín a los artistas los ayuda la lotería

"ODISEA – EXPOSICIÓN ANUAL DE LOS MIEMBROS ARTISTAS"
WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN
STUTT GART
9.12.00 AL 14.1.01

Timo Berger (desde Berlín)

En Alemania al lado de los museos estatales y las galerías privadas se ha instalado otra institución de proliferación de Arte: las Asociaciones de Arte en las que convergen mecenas, intelectuales, aficionados y artistas. Cada año se organizan exposiciones con las obras recientes de sus miembros artistas. La selección de obras se sitúa entre lo meramente comercial, el arte en boga de las galerías de éxito, y los museos estatales y provinciales, subvencionados por la lotería y los impuestos, que muchas veces exponen lo que no encontraría comprador en el mercado li-

bre. El conjunto de obras muy heterodoxas en la sala principal de la exposición deja un sabor amargo en la boca del visitante: la mayoría de las obras no se pueden abarcar en una recepción meramente visual. La vuelta al Arte conceptual de los setenta les quita a las obras el placer del conocimiento inmediato: La interrogación de la obra se convierte así en un proceso hermenéutico infinitesimal. Los/las artistas utilizan técnicas de reproducción industrial como la fotocopiadora láser, la impresora de la computadora, duplicaciones de fotos – en todo caso se nota una inclinación por lo serial. Ninguna obra consiste en una sola pieza. Siempre se montan varios fotos, dibujos o copias. Las fotos mismas están trabajadas con la computadora o con doble exposición. Así en las obras se sobreponen distintas capas, sobre un fondo realista y sereno se coloca una capa de ironía que delata una mirada

nostálgica sobre el contenido. Una obra que destaca en toda la obvia arbitrariedad de la selección, son los collages de Luiza Simons, llamados "Transit". En 32 papeles impresos en Ink-Jet, 130 x 100 cm se entretrejen recortes de documentos de identidad, visados, estampas aduaneras, aprobaciones y papeles de viajes. La composición estética de colores y formas y la riqueza en texturas se contraponen con el sentido inmanente de lo expuesto: reglamentación y restricción. El tránsito, el cruce de fronteras, aún hoy en día remite a las políticas de exclusión e inclusión en los estados nacionales cuyas fronteras son completamente inventadas. Las fronteras del Arte, no obstante, se expanden y el campo artístico se va apoderando de toda el área visual. De tal modo, el Arte emprende un eterno viaje hacia su origen imaginado: una odisea.

Sensorial y participativo

ERNESTO NETO, O CASAMENTO...
DEL 19.12.00 AL 18.02.01
ARTISTAS VARIOS. PALAVRA/IMAGEM
DEL 20.12 AL 04.02.01
LYGIA CLARK. DESDE EL 07.07 HASTA MARZO
MUSEO DE ARTE MODERNA (MAM)
RÍO DE JANEIRO. 07.07 AL 28.2

Por Raúl Fernández

Panorama de tres exposiciones recientes en el MAM de Río, empezando por el artista carioca que surgió hacia fines de la década de los ochenta: Ernesto Neto, la muestra llamada O Casamento... en alusión a su reciente boda realizada en el propio museo el 16/12 con Liliã Kempfer, en esta oportunidad presentó obras de gran formato: esculturas blandas o estructuras flotantes que se expanden por el espacio, realizadas en tejidos de cierta elasticidad, que combina en un universo de formas orgáni-

cas que invitan a la interacción con el público, que puede penetrar en ellas, recorrerlas por dentro (previo descalce) o bien sumergirse en un relax mientras mira el video de su casamiento. Pasando a la enorme sala contigua la muestra Palavra/Imagem obras de la Colección Gilberto Chateaubriand, que versan en la particularidad de ser la palabra la que asume el papel de soporte de ideas reuniendo obras de 32 artistas brasileros y de otros países entre ellos Waltércio Caldas, Cildo Meireles, Rubens Gerchman, Vito Acconci, Dennis Oppenheim, presentando trabajos producidos desde fines de la década del 60 hasta hoy, en donde la palabra cito del catálogo "es idea e imagen, bien funcionando solo como iconos o como índices verbales de visualidad". Por último en esta apretada síntesis, en la sala Lygia Clark, se exponen los trabajos de esta artista desaparecida en 1988 realizados en la segunda mitad de

la década del 60, momento en que transfirió al espectador la función de hacer la obra en vez de apenas participar de su explicitación. Buena oportunidad para probarnos las Máscaras sensoriales, los Óculos, hacer cintas de Moebius y luego intentar cortarlas, manipular objetos con guantes de distinta sensorialidad y recorrer A casa é o corpo, donde nuevamente descalzos ingresamos a un habitáculo/túnel síntesis del cuerpo de una mujer. Un apretado espacio con globos de difícil paso simula una cámara de ovulación, saliendo de allí pasamos a una carpa/útero, luego se pasa a un tercer espacio en el que, sorteando gruesas madejas de hilos y pelotitas de plásticos estamos aptos para nacer. En fin, una fuerte apuesta a la recuperación de lo sensorial y a la participativo en estas interesantes muestras bajo el agobiante calor del enero carioca.

Arte Anfibio

"AMPHIBIOUS LIVING". WORKSHOP
JULIO 2000. AMSTERDAM

Por Mauricio Corbalán

Con el Erasmusbrugg de fondo, vestidos con sacos negros y zapatillas deportivas, el project leader Hans Venhuizen y el crítico Bart Lootsma me preguntan en tono "gezellig" que opino de Máxima, mientras apuran unas cervezas rojas belgas. A un costado, la TV mostraba imágenes de lo que sucedía no lejos de allí. Cientos de hooligans eran conducidos gentilmente por la policía hacia los ferries y devueltos a las islas británicas. La reciente copa europea de fútbol resultó ser una amarga confirmación de lo que muchos ya habían comenzado a percatarse. Los YBAs se batían en retirada. This is the last "sensation". Holanda e Inglaterra comparten muchas cosas; reinas de setenta años, una compañía petrolera, la borrachera permanente y el protestantismo, pero en el mundo del arte dos tradiciones completamente distintas las separan: la del artista romántico y la del artista social o urbano. Siguiendo un esquema pendenciero tipo britpop se enfrentan: YBAs (young british artists) versus DAL (dutch amphibious-living), Saatchi Gallery vs Kunstgebouw, Goldsmith College vs Rijksmuseum, Matthew Collings vs Bart Lootsma.

"No pueden formarse buenos artistas allí donde abunda el dinero..." afirman los ideólogos de "Sensation". Del otro lado del mar del norte, este comentario no provoca ningún escozor. Los artistas holandeses advirtieron desde hace tiempo que el problema es otro: la extenuación del circuito taller-galería-museo y su figura mas conspicua: la del artista romántico y su relación fetichista con los objetos. Para el Atelier Van Lieshout o el Bureau Venhuizen sus obras no son ni objetos ni instalaciones; son articulaciones sociales donde las mediaciones institucionales constituyen el material. "The art of settlement" que tuvo lugar en la ciudad de Gouda y su continuación "Amphibious Living" en Rotterdam, organizados por el Bureau Venhuizen y el Kunstgebouw entre 1998 y el año pasado, fueron eventos que implicaron una serie de actividades tendientes a criticar las actividades de prestigio social en Holanda, tales como la ingeniería de aguas o el estado de bienestar, mediante las posibilidades de la relación entre arte, arquitectura e infraestructura respecto al problema de la vivienda anfibia. Un project leader convocó a managers de implementación que coordinaron a grupos de artistas, arquitectos y aficionados, ingenieros hidráulicos, políticos y ur-

banistas. Amphibious Living permitió cruzar preguntas tales como: ¿Cuáles son las condiciones políticas que el arte imagina en un país anegable? ¿Qué es lo que reivindica? ¿la lucha de clases o el uso del suelo? ¿Cuál es la posición del artista respecto a la división del trabajo? ¿El arte y los derechos de ciudadanía son inestables como "floating rights"? Si bien para los YBAs el único derecho que reconocen es a flotar en cerveza, para el amphibious living esta broma tiene cierta agudeza. La falsa conciencia moderna holandesa, le impone al territorio una cada vez mas violenta "ley seca". Si la "high culture de las fine arts" sólo permite al aficionado de las islas a lo sumo decidir quienes están en la lista del Turner Prize, la versión holandesa de la fundación "K" que irónicamente imagino Hans Venhuizen, fue la "copa" Willem Boos.

Willem Boos, un sórdido "contra-ingeniero" como la prensa suele llamarlo después de su audaz propuesta para el trazado del tren de alta velocidad, fue elegido simbólicamente para que otorgue un premio consistente en una ridícula pieza en bronce que copia un mapa de Holanda con un espejo circular en su interior, montado sobre una base de madera con su nombre impreso en cursiva, a una propuesta crítica presentada por un aficionado sobre el problema técnico-ambiental del momento: el plan VINEX. El sucedáneo en Holanda al "peor artista oficial" con que la "K foundation" se mofaba del Turner Prize es el "arte oficial" de la infraestructura, el plan VINEX. Esta es una operatoria oficial que supone construir en diez años un millón de viviendas. Secar el suelo, fundar con pilotes sobre una capa de arena, y construir miles de metros cúbicos de pseudo-pintorescas casas holandesas... en definitiva modificar el paisaje tipo yogurt bajo una inflexible "ley seca".

Sólo así se comprende porque el símil holandés de Blimey! sea un libro sobre las internas del urbanismo y la arquitectura de un grupo de historiadores-urbanistas denominado Crimson. "Mart Stam's Trousers" critica la identidad nacional impresa en los polders, el panal de abejas y la casa de tolerancia como emblemas de la comunidad racional del arquitecto-urbanista, el ingeniero-social y la prostituta. Ah! Esto es lo que la metáfora de los animalitos laboriosos expresa! pensé mientras entraba a un edificio gubernamental disfrazado bajo un nombre de jardín de infantes ("De Klemeende Biever", o el castor trepador) y escuchaba la réplica socarrona del mundillo europeo deslizado al oído por mi asistente alemana: todo por lo que se jactan los holandeses sucedió en Dinamarca diez años antes... En un pasillo encuentro a Maureen Timmermans, dueña de una sonrisa

cándida y una remera con tajo en el busto que dice "aesthetic terrorist", le pregunto que quisiera ser y ella dulcemente me responde: "a social artist". En este punto los ingleses no dudan; las mujeres en Holanda alcanzan su plenitud a los cuarenta y pico...

Los YBAs, sin querer, sacaron a la luz esa vieja vinculación de romanticismo y conciencia nacional. En un contexto signado por la pulseada con la escena de NY y la del continente (europeo), la reivindicación de la pintura es solo una extensión del orgullo ancestral por la tradición de las arts and crafts. Pero aprendieron a no quejarse del círculo vicioso de la pregunta si la pintura esta muerta o no. En todo caso la usaron a su favor mediante una antigua coartada. Los que concurren a la Goldsmith declaran que "pintan" pero que no es "sólo pintura". A esto Hans Venhuizen podría responder que el, como artista, hace arte conceptual que no parece arte conceptual. No siempre la ultima "sensation", diría, es la mejor ni la más duradera...

Los YBAs fueron otro producto de la opción clásica del adolescente británico; la school of arts para los que no tienen ganas de hacer mucho de nada o la grammar school para los melancólicos y revoltosos. De Stephen Frears a Neil Hannon, o de Morrissey a Gary Hume o Sarah Lucas, el artista inglés nunca ha dejado de verse a sí mismo como un héroe social. Entre el prestigio realista de los Angry Young Men de la década del cincuenta y los YBA's de hoy, siempre persiste esa rebeldía domesticada a fuerza de cobrar puntualmente el "dole" (seguro de desempleo) todo el tiempo que sea necesario hasta que llegue la fama y el dinero. Este gusto por las condiciones formativas inhóspitas parece tan refinado como la imposibilidad de mezclar agua fría y caliente de las canillas inglesas, o los talleres en los que trabajan (donde siempre parece que hace mucho frío) y las tiendas de baratijas que abren en el East End. Pero la creación de ateliers como "zonas liberadas" en el puerto viejo de Rotterdam, la ocupación por oficinas de arquitectura y diseño de la fabrica Van Nelle o el próximo traslado de la oficina del grupo de arquitectos MRDV a una estructura flotante; demuestra que para los holandeses este tipo de migraciones constituye parte de su praxis artística. A los DAL's les atrae mucho más organizar picnics en la reserva natural de la isla Briedenoord, mirando ascender el humo de las refinerías, rodeados de ganado y surinamers haciendo de trovadores flamencos, que las vernissages de fotos con flash que aparecen en Blimey!

¿Qué hay de nuevo pepsicoatl?

ART CLUB 2000.

ENERO 2001. MUSEO CARRILLO GIL. CIUDAD DE MÉXICO

Por Javier Juárez y Rosalba Mirabella (desde México) Art Club 2000 desembarcó en el Museo Carrillo Gil de Distrito Federal. Este grupo de artistas, que se formó en el año 1992 con la colaboración del galerista neoyorquino Colin de Land, presenta en esta ocasión un conjunto de obras realizadas entre 1993 y 2000. En la "contaminada" ciudad de México, que cada día se esfuerza más por parecerse a su vecino, este grupo estadounidense le devuelve otra cara del paraíso. Con una serie de pinturas, fotografías e instalaciones, ponen de manifiesto su postura particular frente a la espectacular sociedad de consumo. Característica de este grupo es una cierta ambigüedad, ya que "tratando de escapar al sentimiento de responsabilidad social", no intentan abolir el sistema, sino solamente invitar a una toma de conciencia contra la alienación. En obras como "Hasta pronto SOHO (del Soho a Chelsea)", ponen en evidencia el mecanismo del mercado del arte pautado por las modas. En la cínica "Destrucción en Graz", se fotografían a tamaño monumental en la pose típica de rockers malos; en el centro de la sala una pequeñísima batería de juguete. Aquel que visite la muestra no se verá privado de contemplar, además, una típica pirámide precolombina, aunque no genuinamente azteca esta vez, sino realizada con latitas de Coca Cola made in México.

La banalidad del mal

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM
WASHINGTON, D.C.

Gisela Heffes De las oscuras paredes a una foto. Miles. Montañas de fotos hasta tocar el cielo raso, montañas de zapatos, singulares zapatos en plural, montañas de cuerpos mutilados, fragmentos desnudos, huesos, personas. Ralladores oxidados, tijeritas y planchas. La muerte cotidiana. La irreversible mueca del mal. Fantasmas. Del "Nazi Assault" (1933/39) en el cuarto piso a la "Final Solution" (1940/45) en el tercero. Descendemos. Esto no es otro sino el descenso. Inhalamos el olor a gas adherido a las latas de veneno para ratas. En las salas reina el silencio. Nada se atreve a interrumpir su largo velar. Imágenes sin fin; trajes con polvo, botas gastadas. Lo más curioso: un muestrario con diez tipos de ojos claros incrustados en una caja de metal, referencia de raza. Al salir, los otros ojos (los de verdad) no soportan la luz. ¿Cómo recuperarse de una penumbra inmóvil, de una realidad suspendida en el instante infinito que nunca descansa? ¿De los rizos cenicientos de Sulamith? ¿Del rumor nocturno, los postergados suicidios del poeta?

Kiwi Sainz
apoya a ramona con su suscripción

Sofía Althabe
colaboró suscribiéndose a ramona

El jardín de mocos prehistóricos que se bifurcan

"YVES TANGUY Y EL SURREALISMO – UNA RETROSPECTIVA POR CIENTOS AÑOS CUMPLIDOS"

9.12.00 AL 29.4.01 NEUE STAATSGALERIE. STUTTGART

Por Timo Berger (desde Berlín) Tanguy no obtuvo tanta fama con un público más amplio como Dalí, Ernst o Miró. Sin embargo, dentro del grupo de los surrealistas alrededor de André Bréton él fue uno de los más fieles a los conceptos de la vanguardia parisina de los años veinte. Tal fe por el surrealismo se manifestó en su participación en acciones y exposiciones grupales como la revista "La Révolution surrealiste", su aplicación del "dessin automatique" y otros inventos y juegos surrealista que hallaron su lugar en la no tan vasta obra de Tanguy. En la Neue Staatsgalerie se exhiben pinturas, dibujos y estampas suyas, situados en un contexto de obras de otros artistas del grupo surrealista. La poca notoriedad de Tanguy tiene que ver con el radicalismo de su lenguaje pictórico: Distinto a Dalí y Ernst que atendían conciliatoriamente las expectativas de un público que quería encontrar en las imágenes figurativas una clara referencia a la realidad, los cuadros de Tanguy muy raras veces pueden ser leídos como retratos de algún referente comprensible. En la mayoría de los casos, sus cuadros están poblados de formas libres que remiten a moco prehistórico, a barro, a gotas de cera o a protocitos. En lo técnico se sirve de la pintura renacentista: el horizonte siempre cuelga bajo, usa pinceles muy finos para que desaparezcan las pinceladas y el curso de los colores desconoce rupturas. Así se crea un espacio hiperrealista con un bajo fondo y una atmósfera amenazante: las composiciones y contextualizaciones de formas amorfas evocan un mundo que funciona completamente sin el impacto humano. Es una realidad que sólo el artista llega a conocer: en la persona de Tanguy se renueva de tal modo el viejo mito del artista que ve la realidad verdadera tras las manifestaciones profanas.

Sofisticación

NICOLA CONSTANTINO
FUNDACIÓN MIRÓ. BARCELONA
DICIEMBRE 2000

Por Gustavo Marrone (desde Barcelona) Bajas las escaleras y un gran friso recorre dos de las paredes; un friso realizado con calcos de animales nonatos, caballos y terneros, trabajados con una precisión enfermiza y una economía de medios cercana al minimal o al hastío de la cantidad. Un color rosa sobre paredes y friso, recuerda una idea de carne, gran cantidad de chanchos bola y terneros bola se distribuyen por el suelo de la sala, todos de diferentes tamaños, de acuerdo al original del animal no nacido utilizados para los moldes y realizados en dos materiales distintos. Exceso contenido, lo bello contiene y consiente. He aquí una de las sutilezas de estas obras. Unas obras sobre el exceso frías, distantes y sofisticadas, que hablan del nosotros, productores, consumidores, humanos, universales, estetas. Tan impactante y profunda las obras como la imagen de la artista en la inauguración.

De la fotografía como testimonio, violación de la intimidad y acto de libertad

Por Gustavo Kortsarz (desde París)

Me bajo del metro en la estación Saint Paul y camino un par de cuadras por la rue Saint-Antoine hasta el Hôtel de Sully donde hay una exposición fotográfica sobre los campos de concentración; quedé en encontrarme con una amiga artista, Giustina; ella me propuso venir a esta exposición (teniendo en cuenta que una buena parte de mi trabajo gira en torno al tema de la memoria) y ver si a partir de allí podíamos imaginar alguna realización conjunta; pensando en esto es que ambos vinimos con nuestras respectivas cámaras.

Antes de ingresar a las salas donde se lleva a cabo la muestra Giustina me dice si no tendríamos que pedir permiso para utilizar las cámaras; yo le digo que mejor no, que si no se puede ya nos lo harían saber en cuanto intentáramos filmar algo.

La exposición está organizada en dos espacios; en uno de ellos hay obras de artistas contemporáneos, fotografías actuales que tienen por tema los campos de concentración. En el otro están las imágenes realizadas desde el momento de la construcción de los campos hasta la liberación. Empezamos nuestra visita por lo más reciente; un artista retrata a algunos sobrevivientes, fotos en blanco y negro, al lado de cada retrato hay un texto que es la palabra de cada una de esas personas.

Otra artista, Naomi Tereza Salmon, la más cuestionable, ha realizado tres series de fotos de objetos encontrados cuando la liberación de los campos; una serie de brochas de afeitarse, otra de prótesis dentales, y otra de anteojos. Los ha fotografiado uno por uno sobre un fondo blanco, parecen fotos de un catálogo de ventas. Su intención era mostrar que detrás de cada objeto se encontraba un ser humano: el resultado es exactamente el opuesto, la deshumanización, la frialdad quirúrgica...

Continuamos nuestra recorrida y pasamos al otro espacio: fotos de los campos hechas por los verdugos; por los prisioneros (a escondidas y a riesgo de sus vidas); y por las tropas de liberación.

Luego hay las fotos que todos imaginamos cuando nos hablan de los campos: cuerpos esqueléticos que ya no pueden mantenerse en pie, cadáveres apilados, fosas comunes...

Entre todas estas imágenes, las más directas son aquellas realizadas por los soldados en momentos de la liberación, fotos hechas casi con torpeza pero con la urgente necesidad de erigirse en testigos del horror.

Junto a estas están las otras, las de los profesionales, corresponsales de guerra de algún medio impreso, o fotógrafos cuya misión es "mostrar", acumular pruebas para los juicios por venir; en estos últimos hay una casi necesaria puesta en escena; en los otros, una búsqueda del ángulo de toma y de la composición.

Giustina no ha vuelto a grabar; terminamos la visita y, antes de irnos, yo decido filmar en un gran plano general la sala que acabamos de recorrer; no sé por qué hago esta toma, hasta ese momento no había utilizado mi cámara, pero hay algo en la atmósfera que quiero tratar de captar. Escucho que alguien (un "mediador" de la exposición) le dice a Giustina que no se pueden hacer fotos, luego me toca el turno a mí; dejo de grabar. El guardia, con gran gentileza, nos dice que si se lo hubiésemos pedido al entrar a la exposición él nos habría autorizado, pero que ahora debíamos

Salimos al hall y Giustina decide hacer algunas fotos, para lo cual pide permiso a la persona que está en la entrada quien a su vez lo consulta con un colega y finalmente dice que sí. Giustina me pide que la fotografíe a ella delante de la pared que presenta la exposición; voy a realizar

la toma cuando entra en escena nuestro "mediador" quien, rojo de ira, viene preguntándonos si lo nuestro es una provocación; saco la vista del visor y la máquina se dispara; la gente que nos había autorizado interviene diciendo que en el hall estaban permitidas las fotos y el "mediador", a su manera, se disculpa de su intervención inoportuna.

Algo confundidos por lo que acabamos de pasar, nos vamos; hablando del asunto bajamos la escalera que nos lleva a los jardines del Hôtel de Sully y una pareja (joven) que venía detrás nuestro nos aborda para decirnos que no teníamos derecho a fotografiar a la gente; que nos vieron filmando y saben que capturamos sus imágenes; que no saben qué destino les vamos a dar y que tiene derecho (él) a romper mi cámara (!!) pero que no lo va a hacer, que hemos violado la intimidad de la gente, etc., etc., etc

Releo estas líneas y me doy cuenta de que hace rato dejé de lado la exposición para contar una anécdota marginal, pero que no lo es tanto ya que se trata de un debate fundamental, se trata ni más ni menos que de nuestra libertad de capturar imágenes del mundo que nos rodea; debate doblemente importante teniendo en cuenta el contexto del cual surgió: una exposición de "fotos" que muestran una ínfima parte de lo que fueron los campos de concentración del nazismo (*).

(*) Más allá del marco de esta exposición, y como lo señala Claude Lanzmann en "Le Monde" del 19 de enero, es importante señalar que sólo han quedado fotos de los campos de concentración, ya que de los campos de exterminación (Belzec, Sobibor y Chelmno) no hay una sola imagen, y casi nada de Treblinka.

Arte secreto en Centroamérica

ENTREVISTA A VIRGINIA PÉREZ-RATTON, ARTISTA PLÁSTICA Y CURADORA, DIRECTORA DEL ESPACIO CULTURAL TEOR/ÉTICA, EX DIRECTORA DEL MUSEO DE ARTE Y DISEÑO CONTEMPORÁNEO DE COSTA RICA (MADC), EX CURADORA PARA CENTROAMÉRICA DE LA BIENAL DE SAO PAULO 98.

Por Ana Wajszczuk
(desde Costa Rica)

La dirección era: “400 metros al Norte del Kiosco del (parque) Morazán”. Primero ubicar el norte: me perdí. Creí que un kiosco era un kiosco y no una especie de capitolio. Entre casas devenidas galerías de arte u hoteles con nombres como Hemingway Inn y casas donde aún parece que la sirvienta nicaragüense saldrá en cualquier momento a llamar a los niños, aparece TEOR/ÉTICA (“arte + pensamiento”). La antigua casa de los abuelos de Virginia Pérez-Ratton se convirtió desde mediados de 1999 en el espacio donde se producen algunas de las discusiones, los eventos y las muestras más representativas del arte contemporáneo centroamericano. Dos salas de exposición, living con abundante material de lectura, miles de diapositivas de toda la región prolijamente clasificadas, Virginia indicando al arquitecto que pensó en un deck de madera para las “tertulias” bajo la parra de flores del patiecito interno... La muestra “NEOArte” ocupa ahora toda la galería: seis de los novísimos artistas de la ciudad cuelgan sus pinturas (Lucía Madriz, Federico Herrero, Albán Camacho...un Charles Manson encarcelado tras la ventana, una serie de dibujos de gráciles manos: instrucciones para masturbarse) y, luego de la charla, algo me dice que en esta ciudad de direcciones intrincadas TEOR/ÉTICA aparece no de manera casual, sino como síntoma del nuevo arte centroamericano que empieza a conocerse a través de espacios, como

este, también novedosos en la región. Al menos es la opinión generalizada entre artistas no solo visuales: TEOR/ÉTICA es el lugar donde San José muestra su avanzada cultural, en un país a todas luces incómodo ante los cambios. Dice Virginia -artista plástica, directora, curadora:

*TEOR/ÉTICA: “es el resultado de un proyecto del ‘93: un espacio cultural multidisciplinario donde montar las vainas como a nosotros nos gustara. En ese tiempo todavía aquí montabas y no podías poner clavos, no podías cambiar las luces...mucho de la obra contemporánea no podía exponerse. Lo que más sentía que había por hacer era la parte teórica. Me interesa el pensamiento alrededor del arte mas que el arte mismo, esto no es una galería en el sentido de que lo único que hacemos es montar exposiciones, lo sustantivo es la generación de pensamiento alrededor de eso, crear un espacio de difusión. En Costa Rica, a pesar de haber muchos espacios de exposición, no existe tanta libertad para su intervención real. No me interesa presentar una obra simplemente, sino presentar un proyecto, me interesa trabajar con “jóvenes artistas” con una trayectoria sólida, que pueda servir para establecer un diálogo con los mas jóvenes, como el colombiano Nadin Ospina, que tiene cuarenta y tantos años pero para mi es de la generación joven” (Ospina expone aquí en abril sus maravillosas figuras precolumbinas con cara de Mickey. El calendario sigue con una conferencia de Estrella de Diego, instalaciones de la nicaragüense Patricia Belli, una gráfica sobre Louise Bourgeois y fotografías de Luis Paredes, salvadoreño) “Por otro lado trabajar a nivel de la gente súper joven, que apenas comienza a definir lo que hace, tal vez el riesgo es que en cinco años ya no estén haciendo nada, pero me gusta apostar a ver qué pasa, facilitar la cosa para que la gente que realmente tiene la energía, el talento y algo que decir lo

pueda ir diciendo”.

*El MADC: Virginia pasó los ‘80 en Francia, donde comenzó a exponer, y a su vuelta aceptó dirigir, entre el ‘94 y el ‘98, el flamante MADC (Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica): “un Museo de Arte Contemporáneo no podía ser lo que era desde la inauguración: había abierto con una exposición de Jose Luis Cuevas, muy respetado, toda la cosa, pero un artista de un período absolutamente modernista, nada que ver con la contemporaneidad tal como la estaba viendo yo. Queríamos abrir un espacio de diálogo, no hacer exposiciones individuales como consagratorias y decir “esto es el arte”, sino apreciar la diversidad y amplitud de lo contemporáneo. Porque la idea predominante aquí era que el arte requería una educación académica, basarse en un buen dibujo: parámetros ya resquebrajados, una idea muy romántica del artista que aún se maneja mucho. Queríamos tratar de eliminar el concepto de gusto para definir lo que era arte. Internacionalmente el museo llegó a ser una institución superrespetada, localmente causó una escisión en el campo de las artes visuales, entre los fanáticos y los totalmente opuestos, que es un poco el reflejo del espacio plástico costarricense, los que investigan nuevos lenguajes y los que su dinámica es, mas bien, canalizar la obra para ser vendida. “Tibio” es un poco la característica del arte costarricense: la cuesta romper ciertos esquemas, va hasta cierto punto y luego se devuelve”. *NEOARTISTAS: “Todos estos muchachos de entre 20 y 25 años están formulando mucho más a nivel teórico que las generaciones pasadas, tienen un sano desapego y cinismo hacia el arte, el mundo del arte, el éxito. Hay una nueva generación en Costa Rica que está abriendo un camino diferente, todavía tentativo, y por primera vez siento algún tipo de conexión, leve todavía, entre la gente de literatura, pintura, danza... si no

es una producción es al menos una incomodidad común en relación a lo que ha sido el medio artístico, y por primera vez se comienzan a cuestionar los grandes discursos demagógicos que han sido sagrados: Costa Rica es democrática, es ecológica, es educada, es blanca, una dinámica falaciosa que ha montado una imagen del país que no es. Ningún artista local ha cuestionado la idiosincracia, hasta ahora...”

*CENTROAMERICA Y EL ARTE CONTEMPORANEO : “Al MADC trajimos la exposición ANTIAMERICA (curada por Gerardo Mosquera, Rachel Weiss y Carolina Ponce de Leon), la primera con un concepto diferente de lo latinoamericano armada desde Latinoamérica, porque usualmente se montan por motivos políticos desde New York o desde Europa. ANTIAMERICA era una idea ampliada de lo latinoamericano: había chicanos, nuyoricans, mexicanos.... Cuando en el foro preguntaron por qué no había centroamericanos, los curadores contestaron: porque no tenemos información, no sale nada, no hay documentación. Para mí fue crucial en la manera de cómo encarar el trabajo del museo: me di cuenta que había que trabajar a nivel regional o no había nada que hacer. Así organizamos las tres versiones (95, 96 y 98) de MESOTICA. Expusimos lo que consideramos reflejaba un cambio estético y formal en los planteamientos conceptuales, porque lo que se veía en todos lados era todo eso de los paisajes, las cosas románticas de la escuela nacionalista, un montón de vainas que ya habían perdido su vigencia, entonces todo el mundo cree que en Centroamérica no pasa nada, empezando por los cubanos que ni siquiera se interesaban en venir a curar nada para su bienal. No hemos sido capaces todavía de establecer un verdadero diálogo horizontal, el que hemos tenido todos ha sido un monólogo del norte hacia el sur”.

* SAO PAULO '98: Virginia realizó una curaduría regional de Centroamérica y el Caribe para la bienal. La muestra, orientada hacia uno de los medios menos desarrollados en la región, la fotografía, se llamó “Centroamérica y el Caribe, una historia en blanco y negro”. “Para bienales como ésta”-dice-“ las representaciones nacionales se hacen a través de las embajadas. En Centroamérica sucede que o bien no hay curadores o no se los utiliza y siempre es el amigo del Ministro el que va o si es un artista superclásico no se tiene dinero para montar una superexposición y se mandan cuatro cuadros. Entonces la imagen de la región era muy floja, excepto por Cuba, que ha entendido muy bien el arma de la cultura como proyecto de expansión” (del catálogo de la exposición :“ Cuba y Costa Rica comparten en cierta medida una situación similar: un fuerte apoyo gubernamental a la cultura durante muchos años, pero una imagen oficial que hay que mantener y exportar. Y en ambos países , una reacción de los artistas contemporáneos a este discurso, que de pronto ha conducido al ambito artístico a convertirse en el espacio de la discusión política”). “ Pablo Herkenhoff (“el primer curador de un evento como Sao Paulo en poner pie en la región”) había visto MESOTICA en París y me buscó para hacer una curaduría regional dentro del segmento de las representaciones nacionales, y buscar no solo a los artistas sino la plata... La exposición caló mucho en curadores internacionales, cambió un poco la idea que tenían de Centroamérica. Nos dieron un espacio privilegiado, no me sentía como el animal exótico en la jaula!. Fué un año y medio de trabajo visitando talleres, galerías, museos...en el Caribe hay muy poca infraestructura, falta documentación y trabajo crítico y los problemas son similares. Logré conseguir la plata para Guatemala y Nicaragua con HIVOS” (fundación que, junto al Fondo del Príncipe Claus y la Fundación Rockefeller, apoya el proyecto

TEOR/ÉTica) “en otros países fué a través de la empresa privada o los mismos artistas”. La selección se guió por MESOTICA: participaron, entre otros, artistas como Carlos Garaicoa (Cuba), Abigail Hadeed (Trinidad), el jamaicano Albert Chong, el haitiano Mario Benjamin, Regina Aguilar de Honduras, Moisés Barrios de Guatemala, Priscilla Monge de Costa Rica y Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla de Puerto Rico (1974 y 1971, los mas jóvenes de la muestra). Virginia escribe en el catálogo: “ (...) nuestros países viven una esquizo dinámica: todos somos destinos turísticos, esencialmente concebidos por el “ mundo exterior” como un lugar políticamente voluble pero fascinante y romántico. Y mucho del arte que se produce actualmente está jugando esta carta (...) La pintura tradicional, el medio mas favorecido y apoyado, usualmente figurativo, transmite una imagen ideal de venta internacional, frente a una identidad en continuo cambio que muchos sectores no desean admitir (...) el Caribe se percibe caricaturescamente, como una interminable serie de escenas coloridas en las cuales una población paupérrimamente feliz vive sin conciencia (...) Las instancias oficiales mas bien destinan fondos y apoyo a actividades que atraen turismo, en una permanente confusión entre cultura y promoción turística” . El nuevo colonialismo turístico, para el cual Centroamérica es un Club Mediterráneo gigante donde la pobreza es tan pintoresca y todo es tan exótico y barato, ciertamente dificulta la percepción de lo que se está creando puertas adentro. El trabajo de Virginia es síntoma entonces de una apertura que está abriéndose paso: existen artistas sorprendentes en lugares que ni siquiera sabemos bien donde quedan. No es cierto que nada pasa en Centroamérica: como en todos lados, sólo hay que mirar bajo la escenografía que han montado.

Mucho arco y pocas flechas

ARCO. MADRID

Por Valeria González (desde Madrid) Este febrero la tradicional feria de galerías madrileña, ARCO, festeja su vigésimo cumpleaños. Los intentos por revestir esta suerte de supermercado de arte contemporáneo con una patina de importancia cultural son evidentes en detalles como las mesas de debate y la convocatoria de curadores para ciertas secciones de arte emergente. El fundamento mercantil del evento, no obstante, determina esa estructura en la cual las medidas gigantescas y la total heterogeneidad de propuestas, provocan en el visitante dolores de cabeza y confusión. Cuando no un total escepticismo con respecto al sentido del arte en el mundo en que vivimos. Las pretensiones curatoriales naufragan en la misma vorágine, y los conceptos vertidos se reducen a caricaturas de ideas. Como en "Open Spaces", donde la intención de mostrar la importancia del arte público contemporáneo no supera el estatuto de la escultura de jardín magnificada. O como en la ocurrencia disparatada de aquel curador que obliga a convivir a las obras más incongruentes sólo porque las une la condición (absolutamente exterior) de provenir de una isla (llámese Manhattan o Filipinas).

Como lo único valioso es el contacto con ciertas obras que uno puede lograr si se abstrae del bochinche visual circundante, y, como en la feria es casi imposible descubrir algo que no se haya entrevisto de antemano, agradezco la felicidad repetida que me depararon las obras de Jorge Macchi, Marcelo Pombo, Elba Bairon, Fabi Barreda.

Cuatro días de estampa

ESTAMPA 2000. SALÓN INTERNACIONAL DE GRABADO CONTEMP.
01.11.00 AL 05.11.00. SALAS DE EXPOSICIÓN DEL MINISTERIO DE CULTURA. MADRID, ESPAÑA

Por Rafaela Mendoza Presentados por la Galería hoy en el Arte, en un muy buen emprendimiento de Teresa Nachtmann, grabadores Argentinos muestran durante cuatro días sus obras destacándose los trabajos de Carlos A. Scannapieco con su obra "Empezamos en Plaza Constitución" con su cuasi vista aérea constructivista de una pequeña porción de la Plaza deshabitada. El Grupo Memoria Abierta del cual forman parte Silvana Blasbalg, Ana Ermanm y Mely Gómez presenta una trama seccionada en seis cubículos elaborados en colores primarios y figuras que atraviesan nadando su espacio para encontrarse con delicadas extracciones lineales. Ricardo Crivelli realiza "Raíces de un nuevo milenio" y en pasta de vegetales deja plasmada como en un gofrado, una imagen delicadamente morfológica. Completan el envío las obras de Ricardo Tau, María Vera, Marta Pérez Témperey, Pablo Delfíni, Cristian Deles, Mirta Ripio, Carlos Villanueva, Néstor Goyanes, Luisa Reisner, Irene Bogo y Cristina Gómez Moscoso.

Bairexpress

Página/12

Mensajería Empresarial

Sección Artes Plásticas

Rodríguez Peña 694 2º P
C1020ADN. Ciudad de Buenos Aires
4373 7133 4372 3788
bairexpress@hotmail.com
www.bairexpress.com.ar

todos los martes

Estilista

En una peluquería cheta de Buzios florece el arte popular argentino

HUGHES CRISTIAN DESMAZIERES. MURAL SUCURSAL PELUQUERÍA RUBÉN ORLANDO. BUZIOS. BRASIL

Por Iván Calmet (desde Brasil)

En una distraída caminata turística me llamó la atención un mural pintado en la pared exterior de la peluquería que Rubén Orlando tiene en una cheta esquinita de Buzios.

Acostumbrado a que el arte contemporáneo argentino me sorprenda poco, y viendo de golpe la simpleza honesta del mural, soñado deseado y pensado por un coiffeur, me pregunté por qué la gran mayoría de nuestras producciones plásticas huelen a falta de sinceridad y fallecen ante una mínima exigencia de sentido (críticos y artistas que al confundir inconsistencia con neoconceptualismo y arte efímero, desmantelan o degradan lo que no llegan a entender, rotulándolo tranquilizadamente como non sens y prefieren las obviedades que supuestamente cuestionan lo político y lo social a la fuerza personal). Por oposición el mural de Rubén Orlando que permite concluir y evocar más que cualquier pieza de un premio salón.

La carga temática del mural es fresca y fluida, y lo sostiene inmune a falsedades estéticas, pero más allá de su autenticidad, la obra me hacía intuir algo que no era ni pretencioso ni artificial, algo complejo de descifrar. Profundamente impregnado de pertinentes esencias populares y poco refinadas, el tema adhiere fuertemente las partes a la pared, dándole significado. La imitación, la copia y la apropiación propias de estos tiempos, no se hacen presentes.

Para su realización Rubén Orlando eligió a Hugues Cristian Desmazieres, artista francés radicado en Brasil. Su realismo retratista efectista (de alma aerografía), su técnica al estilo afiche de Bruce Lee, la paleta apastelada y un clima templado, sexy y pugilístico, se combinan con firmeza en esta enorme pintura realizada en noviembre del año pasado.

Rubén Orlando fuera de su patria, quiso homenajear a sus amigos que tanto extraña; que son para él "... los laburantes argentinos y caminantes de la calle, dueños de sus éxitos y de sus fracasos...". Sus protagonistas, dos símbolos del deporte, Monzón y Maradona, como actores para un duelo se aprestan a una pelea imposible, en la que la desesperada lucha por sobrevivir del naufragio de la pobreza y sus ansias de ganar los une y los enfrenta de espaldas con sus torsos brillantes y desnudos de bíceps inflados. El Diego, aquí boxeador, lleva su tatuaje del Che (de fanatismo contradictorio) en el brazo derecho, y a Monzón resucitado se le inventa uno de Gardel más atinado en el izquierdo. Entre sus espaldas se para el silencioso macho obelisco, y por debajo se erecta sonámbulo un bandoneón del Itaipark tropical. Los negros, los marrones y los grises tan de Buenos Aires, por suerte están ausentes. El tango de colores con la Boca en la calle Corrientes junto a los chomas, recrean la noche porteña, en la que sólo se permite como patrimonio cultural el Teatro de Revistas. Todo brilla por lustrado y transpirado, y los diamantes son lentejuelas. Nada de minas, sólo hombres, que juntos se entienden mientras ellas ausentes se calientan con los del Golden. Orlando estuvo a punto de incluir a Evita. Pero a pesar de su decisión de excluirla, un fuerte perfume peronista empalma la obra, desaturando los colores de las infancias chillonas de los retratados, regalando juguetes y resucitando en el matiz estilizado del menemismo pastelito. Como si fuese Klemm o Gilbert o George, Rubén Orlando se hace retratar junto a los colosos de su película, con su firma enorme, un tatuaje de Olmedo y una tijera en la mano. Algunos brasileiros han interpretado el mural como una agresión, los locales querían pintados a Pelé y a Zenna. El mural es argentino y en él Maradona y Monzón visten guantes de box. El del Diego está pintado como una pelota de fútbol (textura de gajos blancos y negros).

El objeto de la obra es homenajear desde la nostalgia, glorificando al peleador en su lucha por sobrevivir. Lo naif, lo heavy y lo absurdo se respiran en un ritmo tan coherente que lo turbio y violento de la biografía de los retratados desaparecen, y todo queda perdonado por la mirada del amigo fiel. Esa idea acrítica de la amistad tan argentina.

El homenaje pop(ular) narrativo rioplatense que se pintó es un intenso licuado de frutas simulcop y pop de sabor único y argentínísimo; sólo posible, por ahora y espero que no por mucho tiempo, en el exilio. ¿Por qué será que saliendo de la jaula social de origen uno gana personalidad, se cura y se redime? ¿Qué maldición nacional nos confunde en la mediocridad? ¿Serán la falta de orgullo, la inseguridad y el egoísmo? ¿Si nos soltaran a todos diezmados anónimamente en playas nudistas a lo largo de todo el mundo seríamos bellos e interesantes? Yo creo que sí. La mirada compatriota del que tenemos al lado, queriéndolo o no, nos condena.

Pareciera que carecemos de arte popular, y la poca carga que nos llega es pura pobreza de espíritu. El pretencioso que siente que no tiene nada que aprender desprecia los intentos humildes, infantiles del arte por crecer en alguna di-rección, y prefiere la copia rápida y vacía. La falta de ternura para con las cosas honestas que tenemos los argies, hace que se desarrollen atrofas en las artes plásticas calificadas. No pretendo endiosar el mural de Rubén Orlando, pero su frescura es una salida de emergencia para evitar el embole. Como un cartel de cine promociona la otra cara del barrio de Juanito Laguna, hasta ahora solo abordado felizmente por el talento de Marcia Schwartz y Pablo Suárez.

Rubén Orlando y Hugues Cristian Desmazieres crean algo que añoro ver en el arte argentino, lo popular sin perspectiva, plano y al frente como un mea culpa for export.

Inconsciente pero preciso.

(La reproducción de esta obra puede verse en www.cooltour.org/ramona)

Antes que anochezca

Notas y repercusiones de la última Bienal de La Habana

La isla de las videoinstalaciones desconectadas

7MA. BIENAL DE LA HABANA.
2000. LA HABANA. CUBA

Por Javier Juárez

Fue la primera vez que vi la Bienal de la Habana; no conocía Cuba, y me encontré con un país complicado, más de lo que esperaba. El tema propuesto era: "La comunicación en tiempos difíciles: uno más cerca del otro."

Para empezar, ya sabía que esta bienal no cuenta con la "producción" de otras bienales del mundo, pero creo que se fueron al otro extremo: algunas muestras estaban montadas en lugares inadecuados (con falta de iluminación y elementos que distraían la atención); videoinstalaciones desconectadas para economizar energía (que no siempre se enchufaban cuando alguien quería ver); proyectores descompuestos,

como en la muestra de Oiticica; y exposiciones levantadas antes de tiempo. Cabe aclarar que fui en las últimas semanas de la Bienal, pero respetar los tiempos, creo, era lo mínimo que podía pedirse.

La propuesta curatorial no terminaba de cerrar; sí me quedaron unas cuantas cosas interesantes. La Bienal estaba muy dispersa por toda La Habana, y entre idas y venidas por plazas, conventos y fantásticos edificios coloniales que albergaban las exposiciones, resultaba que éstos competían con las muestras y en el recorrido todo se diluía un poco. El envío argentino fue de excelente nivel en una bienal muy despereja: Fabiana Barreda, Juan Carlos Romero, Leandro Erlich y Judi Werthein, entre los que pude ver.

En general, el tema aparecía en algunos artistas en forma más evidente, como en el caso de la inglesa Susan Hiller, una

instalación con audífonos y grabaciones que contaban al oído historias en idiomas diferentes, visualmente muy buena; en otros casos, en forma menos evidente como en las "Escenas de caza", el colombiano Jaime Iregui, que había fotografiado pequeñas colecciones domésticas de objetos y adornos de la comunidad de La Habana.

Era inevitable no ver las obras sin tener en cuenta el contexto socio-político en que estaban expuestas, en este sentido, se potenciaban obras como las de Romero, "La desaparición 2000"; o, evidentemente, la del cubano Raúl Cordero, "Hello/Goodbye (experiencia Las Vegas-Varadero)".

Aunque no pude ver "La familia cubana 2000" de Oscar Bony, sólo el proyecto en catálogo, creo que era un planteamiento necesario en este país contradictorio.

Al tercer mundo con amor desarrollado

Por Dexter Jonshon

De los artistas Argentinos que el centro Wilfredo Lam de Cuba ha seleccionado para la 7ma. Bienal de La Habana me place comentarles que con satisfacción me he deleitado con la obra del grupo Escombros, con su magnífica "puesta en escena" de "Gift (regalo)", un cautivador container tapizado por "stickers" de radioactividades, envuelto para regalo con un moño amarillo paquetisimo y una tarjeta, que en glamorosas letras inglesas reza "to: the third world, from: the developed nations with compliments.", en la vía pública quedaba fantástico; la obra del Sr. León Ferrari con "El que no está conmigo", retrato de Hitler y en su bigotito palabras de Jesús escri-

tas en Braille; un clásico; "Víctima serial" "no tenés salida, te voy a hacer carne picada" son algunas de las 62 palabras que en fotografías color de 10 x 15 Jorge Macchi neoconceptualizó La Habana; Juan Carlos Romero cuelga "La Desaparición" a manera de tender en lugar de ropa limpia y blanca, afiches amarillos, anaranjados y verdes con negras y mayúsculas tipografías loopean "desocu - extinc - desocu - extinc -" altamente latinoamericano; Judi Werthein y Leandro Erlich, no pueden sacarse su camiseta green card en "Turismo" cuando escenografizan una colina nevada para fotografiar a una familia tipo (papi, mami, nena, nene) cubanos en shorts con sus esquís y su trineo, eso sí, muy sonrientes; buena cuota de poesía poseían los

videos de Graciela Sacco, Gustavo Romano y el archiconocido "Sólo de Tambor" de Liliana Porter; Fabiana Barreda continúa presentando su proyecto habitat esta vez sin ser ella la protagonista en envases descartables sino mostrando imágenes de sus viajes en subte por Paris (en blanco y negro) y por Buenos Aires (a todo color); en esta bienal o en cualquier otro lado podría haber estado la obra de Nora Aslan "Ventanas Chinas"; Enrique Banfi y Silvana Perl descolaron de sutileza cuando proyectaban poemas sobre una fuente abandonada titulado el comienzo de la proyección "Fuente de Poesía", y Oscar Bony que pretendía pautar sus propias reglas para presentar "La familia cubana", de resultado, hundido.

Regreso de La Habana

Una norteamericana es la más original, poética y creativa

Por Juan Carlos Romero

De alguna manera estoy tomando un título de un libro de Andre Gide que decía "Regreso de la URSS" desde donde este artista volvía ya en los años 30 con una cantidad de planteos críticos a la situación en ese estado socialista.

También mi regreso tuvo un efecto parecido ya que mi vuelta a Cuba después de diez años de haber estado antes hizo que mi mirada fuera demasiado crítica a la situación incluso mientras todavía estaba en La Habana.

Lo que vi en este viaje fue una ciudad sitiada por turistas del llamado primer mundo que se adornaban por las calles con distintas versiones de la imaginería guarista hasta la banalización total y que por otro lado los hombres muy orgullosos se hacían acompañar por las ya famosas jineteras a todas horas en la Ciudad Vieja. En algunos momentos llegaba hasta el agotamiento la persecución a los que se consideran turistas con ofertas que van de jóvenes de ambos sexos hasta los recuerdos más absurdos del Che. Se percibe que todo apunta a servir a los que traen los dólares necesarios para subsistir en las condiciones que genera el todavía perverso bloqueo que ejerce el gobierno norteamericano.

La población está claramente dividida en

los dolarizados o sea los que tienen relación con el turismo y los ciudadanos que no ven los dólares y que están en peores condiciones ya que no reciben esa ventaja secundaria del turismo.

Hasta aquí una somera mirada a La Habana que diez años antes conocí austera, digna, revolucionaria y que no tenía que sufrir las necesidades de recurrir al turismo vulgar con el solo fin de conseguir los inevitables dólares. Quizá esta sea una visión rápida de la situación en La Habana pero yo no iba solamente a mostrar mi obra sino que también estaba necesitado de saber con mi propia experiencia lo que ocurría en el solitario país que todavía tiene una forma socialista de vida y organización. Ya se sabe que paso con los demás países socialistas del mundo que casi sin ruido cayeron estrepitosamente. ¿Acaso nadie sabía lo que estaba pasando o es que muchos lo sabían y no levantaban la voz por que eso podía ayudar al imperialismo? Creo que la forma de ser solidarios con los cubanos es poder decir lo que creemos que es un abuso o a veces un gesto de autoritarismo, o lo que se puede cambiar en beneficio de una verdadera democracia.

Por otro lado y quizá el que más interese a quienes leen ramona es La Bienal. Aquí es necesario anotar el respeto con el que nos trataron a los artistas en todas las oportunidades y circunstancias. Se podrá

hacer alguna observación en relación con la organización, pero es necesario entender con que esfuerzo económico se hace en Cuba esta Bienal. Esfuerzo que hay que inscribir inevitablemente en los problemas de desabastecimiento de distintos materiales de montaje que pueden parecer simples pero que generan inconvenientes de todo tipo en el momento de armar las obras.

La representación argentina estuvo integrada por Nora Aslan, Enrique Banfi y Silvana Perl, Fabiana Barreda, Grupo Escombros, León Ferrari, Jorge Macchi, Liliana Porter, Miguel Ángel Ríos, Gustavo Romano, Juan Carlos Romero, Graciela Sacco, Judi Wertin y Leandro Erlich y debemos considerarla de un excelente nivel. Creo que después del trabajo de la curadora Margarita Sánchez en Buenos Aires y teniendo en cuenta la calidad de los artistas que trabajan en nuestro país se notó que la selección fue el resultado de una mirada aguda sobre un panorama de lo más complejo y variado en cuanto a tendencias contemporáneas.

Necesito mencionar las obras que me parecieron las más interesantes: el artista cubano Esterio Mora Segura, el uruguayo Ricardo Lanzarini y la artista norteamericana Susan Hiller que representaba a Inglaterra con un trabajo que sin dudas era el más original, poético y creativo de la Bienal.

Denunciando a lo grande. Arte político inside 2000

Por Xil Buffone

Los ojos quedaron las utopías sesentistas, donde arte político implicaba una ruptura real con el mecanismo de prestigio que instrumentaba la burguesía para controlar el fenómeno cultural: "...No queríamos hacer obras de arte sino productos culturales e intelectuales revulsivos. Tratábamos de crear nuevas posibilidades estéticas y culturales, a las que denominábamos "cultura alternativa", queríamos echar las bases para una nueva cultura, la del futuro revolucionario... no lo logramos." (Juan Pablo Renzi)

En los sesenta se pensaba que era posible un mundo mejor y que el arte ayudaría a concretarlo: el arte político actuaba persiguiendo la utopía de la revolución, implicaba además una redefinición de la función del intelectual en la sociedad y la toma de conciencia del hecho de que ningún tipo de actividad es "inocente" (y menos la artística).

El arte político del 2000 actúa ya sabiendo que la utopía es utopía y resulta paradójico, dado que actúa dentro de las instituciones y de los circuitos oficiales, "denunciando a lo grande" con el apoyo de multinacionales y en sitios prestigiosos.

Es extraño ver la imponente de la pobreza estetizada, donde el contraste con el poder y la pulcritud aumenta la gravedad de la urgencia (Sebastián Salgado en Proa, Graciela Sacco en Lowenstein).

El sistema, que consagra o excluye; también absorbe las obras que lo critican. A su vez el artista necesita tener voz para seguir cuestionando al sistema. De hecho nada existe fuera de él. Pero hay un punto en que uno desconfía de la obra de Tunga y donde la muestra de Kounellis resulta poco povera.

Las alianzas en el mundo políticamente correcto tienen topes en sus humores: causaron reacciones las muestras en el 2000 de León Ferrari en el ICI, el video de Marcia Schwartz en el BAC, la instalación de Uriburu ("empresas contaminantes auspician") en la Bial Internacional de Bs As y la obra de Bony en la Bial de La Habana...

Que no existan utopías no significa que el arte haya perdido su capacidad crítica de señalar lo que duele (aunque no lo pueda modificar) y de crear defendiendo la vida y el límite de la dignidad humana.

La obra contemporánea juega más que nunca con los discursos extra artísticos, permanentemente cita datos de la reali-

dad que estallan con impotencia. Lo cierto es que el arte hoy tiende a la especulación conservadora y distante, mientras la realidad es absolutamente dadá: viajar en Bs As en el colectivo 60 y que un vendedor ambulante reparta cuchillos entre los pasajeros es un gesto dadá, donde el pulso del espectador se acelera al ser convertido en carne de la representación (eso no fue ficción)...

"...Hace unos días estaba yo en una reunión de imbéciles. Había mucha gente. Todo el mundo era encantador, Tristan Tzara, un personaje pequeño, idiota e insignificante, daba una conferencia sobre el arte de volverse encantador- por lo demás él era encantador. Todo el mundo es encantador, e ingenioso- ¿acaso no es delicioso?...los embajadores, los poetas, los condes, los príncipes, los músicos, los periodistas, los actores, los escritores, los diplomáticos, los directores, los costureros, los socialistas, las princesas y las baronesas, todo encantador. Todos ustedes son encantadores, muy agudos, ingeniosos.

Tristán Tzara les dice: sean sinceros por un instante, lo que les acabo de decir ¿es encantador o idiota?" - T.T.

I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes

(IX Jornadas del C.A.I.A.) Buenos Aires
10, 11, 12, 13 de octubre de 2001

Podere de la Imagen

Informes: hasta el 30 de marzo de 2001
lmaloset@filo.uba.ar,
wechsler@mail.retina.ar
mianmuni@mail.retina.ar

Dolly Caballero

Taller de arte y
experimentación plástica

Cursos 2001

Arte Contemporáneo por Lic. Ana María Beade
Arte experimental en video por Charly Nijensohn
Arte e indumentaria por Yiya Giral, Griselda Chioli
Fotografía por Alejandra Sanguinetti, Martín Weber

Informes: 4801 5839, 154 19 4 2758

Familia desalojada

Una de las obras más comentadas del envío argentino a la Bienal de La Habana fue la que no pudo ser vista. Diversos comentarios sobre la censura a Bony

Temible censurado
Por Ana Quijano

Que a Julián Schnabel no le permitan filmar en Cuba y que Bony logre montar su provocativa variante de "La familia obrera" sin ningún inconveniente, sería mucho pedir. Y digo "inconveniente", porque creo que la curadora cubana hizo todo lo posible para que el montaje se concretara. La censura no asombra a nadie en un contexto donde hay gente que se pudre en la cárcel por expresar sus ideas. Como aseguraba Tristán Tzara, la política del arte no es más que una pequeña parodia del poder real, o sea, el del gobierno. Por esta razón hay países donde en verdad sí sorprende la censura, como en Estados Unidos, dado que allí se rasgan las vestiduras por los ideales libertarios. Y sin embargo el intendente Giuliani intentó clausurar "Sensation". Para no hablar del senador Jesse Helms y de su sonado affaire con las fotos de Mapplethorpe y Serrano, que motivaron el recorte presupuestario del National Endowment for the Arts. Aunque tal vez haya algo peor todavía, que sólo se menciona en voz baja: la solapada pero firme presión que -aseguran- ejercen en Miami varios coleccionistas cubanos, para que los artistas mantengan vigente el relato de las desventuras del exilio. Por esta razón, confieso que las obras de José Bedia, por citar un caso, sus "Naufragios" y sus nostálgicas comunicaciones telefónicas, siempre me inspiran alguna sospecha. En el contexto argentino de estos años democráticos también se conocen censuras. Recientemente supieron cubrir el sexo de una escultura de Pablo Suárez, y en la sede porteña de la cultura británica clausuraron la enorme boca de Marcia Schwartz, porque pronunciaba feo el inglés y no quería hacer reverencias. Y qué decir sobre la monja pecadora de "Toscani al muro", descolgada abruptamente por obra y gracia de

las sugerencias de un funcionario fundamentalista que, justo ahora, juega un rol fundamental en la definición del voto argentino ante a la ONU. Paradojas del destino: hoy le toca enjuiciar la turbia política de derechos humanos de Cuba. Pero Bony tiene razón si se siente molesto. Como los funcionarios radicales, quienes consideran "injuriosos y agraviantes" los dichos del dictador caribeño que, descontento con sus gestiones llamó "lamebotas yanquis" a todos los argentinos. En este momento, cuando el país está a un tris de romper relaciones con Cuba, Bony puede sumar su reclamo al del gobierno. Pero yo estoy en la vereda de enfrente, pienso que los cubanos tratan de acceder como pueden a la democracia y no estoy de acuerdo con agregar motivos que justifiquen el bloqueo. Aunque quisiera confesar que el hecho de contrariar a Bony me preocupa. Bony es un artista intimidante, con enojos memorables. Nunca voy a olvidar el rostro de un crítico de arte que en medio de un jurado y frente a una de sus obras, dijo aterrado: "No me pidan que lo rechace, yo no puedo, recuerden que vive cerca de mi casa".

Un Cuba Libre, por favor
Por Eva Grinstein

Excepto en dependencias oficiales está prohibida Internet, porque entraría información (enemiga) del resto del mundo. Hay dos canales de televisión, donde pasan las noticias que ellos piensan que el pueblo debe conocer. Se edita un solo diario, el Granma, que trae todos los días a Fidel como héroe en la tapa. No hay revistas. No hay telebasura en el cable porque no hay cable. Radio hay: pachanga para que la gente baile y se olvide. Contextualicemos. La censura que sufrió Bony es un pequeñísimo e intrascendente ejemplo de lo que en Cuba sucede todos los días, a toda hora. Por allí y por acá

Por Osvaldo Jalil (ojalil@fibertel.com.ar)

Parece ser que a los políticos, funcionarios, dueños de galerías y hasta críticos de arte, entre tantos otros, con cierta cuota de poder, en determinado momento se les ocurre censurar obras de arte. Y de arte estos personajes poco o nada saben. Esto no sucede solo en los sistemas políticos distintos, sino también en las llamadas democracias como la nuestra. Este año hemos tenidos algunos ejemplos al respecto en nuestro país, el más difundido y patético, fue el de la obra de teatro "El cartero". O la censura descarada y patoteril con la obra de León Ferrari. En la reciente Bienal de la Habana, el acto de censura lo sufrió el trabajo de Oscar Bony, porque a un funcionario, seguramente de cuarta categoría, se le ocurrió que los personajes no debían ser los seleccionados por el artista sino los elegidos por los organizadores (¿¿¿??). La pregunta es siempre la misma. Porqué. Habitualmente las mentes pacatas se escandalizan con un desnudo o algún tema relacionado con el sexo o la religión, temas tabúes ambos. Mientras toleran los abortos ilegales o recuerdan con nostalgia los años de oscurantismo de la dictadura. Otra vez la pregunta. Porqué. Indudablemente es una falta total de tolerancia y de formación cultural de estos personeros de determinadas organizaciones políticas, económicas o religiosas incapaces descifrar la palabra que mejor les cabe, autoritarismo.

Tarea cumplida
Por Stella Sidi

¿ Cuántas formas adopta la censura? Realmente limita a las personas o indirectamente las estimula e incentiva la imaginación? ¿Cuántas veces actúa como boomerang y el tema se

expande como esporas y su resultado actúa a la inversa. La censura genera anticuerpos que fortifican la libertad. ¿Cuál habrá sido la intención de Bony? ¿Una provocación dentro de un régimen dictatorial? Pero por otro lado su expresión dentro de una Bienal tan expansiva y popular parece bastante natural. De cualquier manera creo que su satisfacción de "tarea cumplida" pasa por el hecho de movilizar a los organizadores con una propuesta contestataria que en otros ámbitos menos comprometidos pierde fuerza. Además la prensa y difusión generada por el hecho forma parte de esta performance. El momento, el lugar y el tiempo adecuados cierran la obra.

¿Qué hacer?

Por Lorena Armesto

A mi parecer el proyecto de Oscar Bony ha logrado su propósito aunque lamentablemente no en Cuba. Su proyecto me ha maravillado. Me pregunto si habrá que ir a lugares con dictaduras de rigor militar o simplemente seguir aguantando el libre comercio y eso que a veces denominamos "shopping" al hablar del sistema de corporaciones multinacionales que tanto dictaminan nuevamente hasta llegar a ofuscar al artista, quizá, hasta en su momento creativo pensando en que "ya todo está tan filtrado por el poder", como bien dijo Omar Chabán. Entonces, ¿qué viene ahora?, ya sabemos de la Perestroika; de la caída del muro de Berlín; del neo-nazismo; de los movimientos ecologistas; del racismo en Estados Unidos por tomar un ejemplo nada más; de las dictaduras en Sudamérica, como el reciente caso de este viejo asesino chileno que recién ahora no muy lejano a su muerte es encerrado en su domicilio; del narcotráfico mundial; para citar algunos

ejemplos. ¿Alguien habla de "memoria" en Rusia ahora?, ¿Y Kosovo?, son demasiados los temas. Tal vez la pregunta que más me importe no es la del título sino más bien: ¿Cómo luchar con lo que nos rodea, si es ello lo que nos inspira y lo que nos censura?

Una sola pregunta
Lux Lindner

Sólo puedo preguntar: ¿Alguna vez se ha equivocado Fidel?

Vivan los artistas
Por Silvia Gurfein

obrar obrero

la vida imita al arte
vivan los artistas
estamos todos incluidos
la obra se realiza
la censura no existe
arte
política
todo se transforma
la familia es una institución
punto y aparte

No fue censura
Por Romero

Es una situación en la que podría parecer que los curadores cubanos estaban ejerciendo una censura sobre la obra de Bony pero conociendo como funciona la estructura del estado en Cuba se entiende que lo que ocurrió no fue un acto de censura. Este artista tenía la intención de exponer a una familia similar a lo que había mostrado en el Di Tella y por tal motivo viajó a La Habana para elegir a la familia que iba a permanecer todo el tiempo en el museo que le habían asignado.

Una vez que el artista vuelve a Buenos Aires le avisan desde Cuba que las autoridades del museo no quieren que se queden personas que no son de su confianza durante dos meses que era el tiempo de la Bienal y por esa razón proponen que ellos elegirían a la Familia Cubana 2000 (tal es el título de la obra). Dieron aviso al artista y nunca recibieron respuesta al respecto, lo que les hacía suponer que todo estaba bien y es por esa razón que lo incluyeron con una página en el catálogo general.

Reitero que habiendo vivido la experiencia de la Bienal durante la semana previa a la inauguración no creo que la actitud de los curadores cubanos haya sido la de censurar sino más bien fue el celo o la competencia entre burócratas nacionales o del municipio los que impusieron su criterio que iba más allá de los problemas estéticos para entrar en el laberinto kafkiano de las relaciones entre ministerios y que afectaron a Bony. Tenemos experiencia sobrada los artistas argentinos de lo que es una censura y a quienes censuran se los reconoce enseguida. Acontecimientos recientes en la Bienal de Buenos Aires son una prueba por lo demás suficiente.

Por esa razón puedo afirmar que la obra de Bony no fue censurada.

Nos perdimos a la "Familia Cubana"
Por Patricia Dominguez

Debería ser una regla general que para cada acto de censura hay una institución que se expone al ridículo y al agravio público; deslegitimada de sus funciones como productora de situaciones y aislada en conciencias pacatas que se alejan de la realidad. Sin embargo su naturaleza patética no le impide marcar algunas diferencias: muchos de sus actos son tan absurdos

que los vemos como definitivamente irracionales, es decir que se mueven por reglas misteriosas, mensajes parentales, llamados ancestrales, la "sutil diferencia entre las tetitas de una modelo y la concha de una mujer, la toalla que cubrió partes de la obra de Suárez en el MNBA; (aquí los etcéteras serían hartos apropiados).

Pero lo que se puede ver en el acto de censura que sufrió Oscar Bony en la Habana es una necesidad imperiosa de parte de sus organizadores por "desinfectar" la Familia Cubana, ya que no le impiden hacer la obra al artista sino que lo informan que son ellos los que elegirán a los involucrados.

La innecesaria intromisión en la obra del artista genera una situación doblemente perversa: obliga a Bony a retirarse de la Bial por no poder responder a un mero problemita burocrático de organización y nos deja a todos, espectadores, sin ver su Familia Cubana.

Titanes del arte y la política
Por la Licenciada María Alfano
(Ex miembro de la AACAA)

A falta de una confirmación, sigue causando extrañeza la noticia. No queremos ceder a la tentación de ponerla entre comillas sin contar antes con mayores elementos de juicio. Sin embargo, sorprende que la próspera república que regenta el simpático dictador (por demás, tan amante de todas las libertades que él mismo no deja de practicarlas. Incluso las libertades artísticas, esto para elevación del pueblo: desde la exquisita oratoria y el sensible verbo declamado, hasta el insobornable buen gusto en el vestir) haya ejercido alguna incómoda influencia en las exhibiciones de nuestra argentina delegación. Mi experiencia personal se contradice con el disparatado bulo,

si es que lo es. Yo misma, como video danzista invitada, en los heroicos ochenta, fui tratada como una reina, con un mulato a mi entera disposición y otras atenciones que, sí, nos merecíamos en calidad de creadores. ¿No serán los medios quienes armaron condiciones ficticias para un enfrentamiento entre ese par de soberbios titanes del arte y la política, Bony y Castro? Nos causa extrañeza, decíamos, en particular por el carácter netamente proletario de la obra en entredicho. Pero en caso de confirmarse el dislate, asunto que ponemos en duda como amantes de la inequívoca utopía que sigue alentándonos, nos cubriría una profunda desazón. Bueno, de confirmarse preguntáramos ¿y por casa cómo andamos? ¿acaso en nuestro devastado pueblo no se genocida al arte al desculturalizador dictado de la globalización?

Yendo al grano, el asunto es que el Sr. Bony ha sido víctima: o bien de un malentendido burocrático, o de una insensible ingerencia política o, no se tome a mal la sospecha, de sí mismo. El reputado neurólogo J. P. Schuartz de la Universidad de Yale, en su ya famosa tesis "El artista como mosquita muerta", deja caer casos de innumerables artistas que se embarcan en conductas irresponsables, cuando no indecorosas, para "chupar cámara" como sin pelos en la lengua lo refiere. Artistas, y he aquí el dato sorprendente del estudio, que tanto pueden destacarse por su mediocridad como por su maestría y talento. Las preguntas que surgen entonces son innumerables ¿Es posible juzgar en conjunto a estos artistas que tiran la piedra y esconden la mano? ¿Es oportunista y maquiavélico que un artista genial por medios espúreos llame la atención sobre su obra? ¿Qué es ser genial? ¿y artista? ¿Buscaba Bony, para hacerse luego el sorprendido, la quinta pata al gato y afamar su obra de esta manera, aun al precio de desprestigiar al incauto dicta-

dor que tan desinteresadamente lo invitara a sus dominios? De ser así, el fallo no está en sus preclaros valores artísticos...bien le valdría tomar el ejemplo de nuestro gran muchacho, Maradona, que como invitado de honor a la isla, resistió, con entereza y sanamente, el deseo de dar un piquito y virilmente estrechó con un abrazo a su uniformado anfitrión, quién se lo devolvió...como un tierno de Papa Noel verde.

He aquí lo que era debido, la gratitud de un huésped. No queríamos incluir a Bony en la siguiente categoría pero estamos persuadidos de que hay muchos artistas que no se saben comportar en el exterior. Que creen que un mandatario se usa y se tira. Agravado en el caso de nuestro simpático dictador, pues ¿alguien podría afirmar que el venerable anciano de la isla fue cuestionado por algún artista, invitado o nativo, alguna vez?... pues sí. Como curiosidad antropológica reproduciré la opinión gusanil de uno. La de Gilles Perez, plástico exiliado, mulato él, que conocimos en Europa en una de nuestras innumerables becas. Opinó, con los ojos que se le salían de las órbitas, "...espero que Barbosa termine colgado de un farol como Mussolini, y no injustamente en la cama, como Franco". Después de escuchar su parcial campana, dejemos de lado ¡ay! al mulato.

Tomemos al final el más espinoso interrogante ¿Y si Bony ha sido realmente víctima de un abuso de autoridad? Bueno, en ese caso ¿qué decir? Quizás aconsejarle que con su obra tiene fortuna en otra nación, aquí ya lo conocemos. Corea del Norte por ejemplo. No nos parece que un mismo error pueda repetirse dos veces con una misma obra, menos allí donde otra democrática nación es comandada por otro gran idealista.

La Bienal de Glusberg

Con la dirección y el criterio curatorial habituales del Director del MNBA se llevó a cabo la 1era. (¿y última?) Bienal de Arte de Buenos Aires

Poco ruido y pocas nueces

1º BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE.
6.12 AL 31.01. MNBA

Por Iván Calmet

Prólogo. Como espectador siempre busco lo que tiene vida propia, lo que respira. Me apasiona el arte por su necesidad de verdad, porque pierde todo valor apenas se lo maquilla o ensucia. Cuando no respira verdad es veneno. El antídoto sería no exponerlo, y esto depende de la sabiduría de los ojos que deciden. Leí sobre la "Bienal" críticas muy críticas. Todos tenían razón, pero ¿es mejor, echar leña al fuego desperdiciando madera y alargar así la calentura (destruyendo todo), o llamar a un bombero?, o sea, ¿alguien lo haría mejor?

En la Argentina existen artistas excelentes; hay que seleccionarlos y exponerlos. Hay que sentir, distinguir, reconocer y pensar; verbos todavía desconocidos para los operadores culturales argentinos. Por eso nuestro país no puede verse auténtico(1) frente al mundo y a sí mismo. Está siempre pendiente de lo ajeno y se entorpece por la desesperada bobería de la inútil apropiación copiona o imitación, dirigida por una desnutrida intuición. Modificar esto es difícil, pero no imposible ¿Quién será el Mesías?

Microsíntesis. Taponadas por el resto, las pocas cosas valiosas de la Bienal se rescatan con esfuerzo y buena voluntad. Selección argentina. En el primer piso donde

dormía en coma la sección argentina, el brillante Pablo Suárez estaba despierto. Su sería caricatura, surrealismo existencial, prologaba la inconsistencia de todo lo expuesto a su alrededor. Casi todo lo que se veía después, sobraba: óleos embarrados, inseguridades al acrílico, arte-boluda-total, torpes expresionismos al mejor estilo aprendices de la Pueyrredón, inmortales apellidos ilustres sin lustre, ortodoncia para restaurantes, bocetos inservibles, carpinterías sobadas, misticismos de cuarta, interrogantes sin sentido, respuestas fáciles a preguntas pretensiosas, conceptualismo de minutas, sensibilidad blandengue y bodrios varios. En ese pabellón nacional ni las buenas intenciones se salvaban, salvo Schiavi con su objeto y Siquier con su gigantografía. En la planta baja Kuropatwa y López, junto a Heinrich se destacaban del resto de los fotógrafos. La micro salita destinada a video era incómoda e imposible. Y en la terraza habían soltado el sordante escultórico.

Resto del mundo. Alemania con las magníficas fotos mix media de Andreas Gursky y los enormes cuadros de Oelhen recordándonos los 80, Suecia con las precisas fotos de Annika Von Hausswolff, e Israel con las divertidas proyecciones de Alan Rabinovich y las pinturas minimal figurativas de Gil Shani tuvieron una muy buena participación, beneficiada por una digna curación (2). De los otros países, de Holanda el Rembrandt de la sala Hirscht, Ana Laura Alaez de España se presentaba holgada pero poco personal, EE.UU. con Kosuth puso su sordo acento y

Brasil sólo sorprendió con las dos maravillosas obritas de Tarsila de Amaral de la década del 20. Y dentro de la mediocridad restante que incluía países latinoamericanos y europeos, llamaba la atención pero por lo imbécil, Herman Nischt con su camarcería austríaca. Fin.

Pesadilla. Luego de visitar tres veces el Museo me vino a la cabeza esta imagen: había una vez en la República Argentina una fábrica de cómodas con muchos empleados. En ella el dueño lograba que sus empleados tomaran clases en un taller de plástica que él mismo dictaba. El taller era un regalo. Cada sábado cada empleado concurría con entusiasmo, y así transcurría el año. En él aprendían muchas técnicas y hacían de todo, y en el último mes cursaron historia del arte. En tres sábados vieron desde las pinturas rupestres hasta 1989, y en el último los 90. Todos quedaron fascinados con esta última clase. El patrón que aprendió con el mismo método que enseñaba, al ver el éxito del taller decidió organizarles una muestra con sus trabajos a fin de año. Pero cometió un error. La expo fue montada en un museo y no en la fábrica. Conclusión. El Riachuelo es insalvable, por suerte existen otros ríos, la cuestión es interesarse y navegarlos.

(1) categoría fundamental

(2) Se puede decir también que estaban bien los identikit del belga Lemmers, que estaban en Klemm.

Autismo generalizado

1º BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE.
6.12 AL 31.01. MNBA

Por Patricia Domínguez

En toda gran muestra colectiva, llámese concursos, bienales, con variados curadores intentando definir un espacio de reflexión, reconstrucciones históricas, artistas que sólo se juntan aunque no le interese a nadie, polémicos o institucionalizados, afines a realidades con-

cretas o adversos a manifestaciones nuevas, todos se nos presentan como un decir, nos hablan de nuestra dinámica, de las relaciones: artistas, curadores, museos, instituciones, galerías, público, políticas culturales o la ausencia de todas ellas.

Y la Bienal organizada por Jorge Glusberg en el MNBA nos dice, y mucho, de nuestro estado actual: nos habla del autismo generalizado de los curadores y críticos para ver obras, de caminar la calle, auscultar, hacer el trabajo después de todo.

Nos cuenta también el modo en que estamos ubicados en el mundo, de la cosa hecha en dos meses, de la manipulación de las obras de cualquier manera y quién sabe para qué. No puede saber esta inocente artista que hay detrás de semejante bochorno. Acaso creen que puedo explicarles a ustedes, lectores de Ramona, que hacía una impúdica toallita cubriendo partes de una obra de Pablo Suárez. El gesto colectivo de Glusberg es lo que me aterra, la idea de que nos representa.

El Carnaval de Say Baba

1º BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE.
6.12 AL 31.01. MNBA

Por Ana P. Basualdi y
Guido Batistuta

No tenemos ni idea si todo el año es carnaval, pero cuando sucede, y encima en las artes, en las Bellas Artes, una danza intensa, interior, agita nuestros apetitos emocionales como una montaña rusa que conmovería las estéticas tumbas de generaciones de acólitos y abonados a los vaivenes de nuestra criolla pintura. Claro que sí: en exclusiva, para ramona, develaremos los laberintos y el misterio del origen de este apetitoso carnaval porteño. No transcurrieron aún dos años desde que nuestro divino conductor Glusby viajó a Venecia, no precisamente a la Bienal que se celebra en el corazón mismo de los canales, sino a contemplar in situ el alma de la coqueta ciudad que fue la pérdida de Manucho. ¿A quién podría interesarle un evento tan significativamente demodé como la Bienal del mismo nom-

bre? Él, tan en contrario, habría de participar en el más chic de sus rituales: el inigualable carnaval veneciano.

Y ahí estaba nuestro barbado vate, quien primero evaluó ataviarse de Papá Noel, luego de Karl Marx, por último en la iconografización monumental del mismo Dios, aunque terminó apostando a la sobriedad del rococó imperante: peluca dieciochesca, jubón Luis XV, riguroso antifaz de seda.

Allí lo encontramos, bailando infatigable minué tras minué, correteando por la Piazza San Marco, cuando su cabeza estalló en la fenomenal idea: ¿Por qué no mixturar?

Se dijo: "Si disfrazado estoy en tierras de la ya decadente Bienal (repleta de criticuelos que no supieron apreciar los quilates de mi último envío) ¿no sería fabuloso disfrazar las ruinas mismas de esta Bienal e implantarla y renacerla en las Salvajes Pampas?"

Y así fue que, beodo de júbilo y danzante cual Dionisio en temblorosa y bamboleante góndola, Él, amo del tráfico de estilos y del estilo del tráfico, en esto que al-

guna vez fue el virreinato más austral, craneó, en desigual esplendor, la Bienal que marcaría a fuego el Tercer Milenio. ¿Cómo podía imaginarse entonces, ebrio de bríos, que un terrorista ecológico de baja estofa devenido artista, el mismo ingrato que otrora contaminó las aguas de la génesis misma de la Obra, o sea Venecia, intentaría sabotearle el celestial implante?

El discurso antiprogreso de un lamentable unabomber porteño lo afectó tanto, pero tanto, que varios ángeles se apresuraron a facilitarle un catálogo de arpas. Por suerte, la elección quedó aplazada. Menos mal que hoy tenemos de regreso, luminoso, a nuestro Sthendal gaucho, seguro en su poltrona, platicante en cable.

Vaya susto.

Innumerables boicotereros, protestosos y cuentapropistas de la estética vernácula bien deberían entender, de una vez por todas, que la Barba y el Bendito Carnaval, han llegado para prestigiar el futuro. Lo cuál, más que un privilegio, resulta una entronación.

Demasiadas cosas en poco espacio

1º BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE.
6.12 AL 31.01. MNBA

Por Nicolás Dominguez Nacif

Un miércoles por la tarde quedó inaugurada la "primera bienal internacional de Arte" en el Museo Nacional de Bellas Artes. A pesar de reunir a todo el ambiente artístico el evento no logró levantar los ánimos de la concurrencia que en su mayoría opinó desfavorablemente de lo que veía. Siguen algunas de las opiniones vertidas por el público en aquella ocasión.

- Cosas lindas y es bueno que estén los artistas
- No hay pasado no hay futuro, lo que vale es hacerlo
- Se tendría que hacer más seguido
- Barrido, limpieza y muestra nueva
- No opino
- Todavía nada me fascinó
- Me gusta lo de Brasil, la obra de Ligia

Clarck lo mejorcito

-Acá tenemos mejores y más originales teóricos que ese francés, el cholulismo argentino no tiene límites.

-No me gustó

-Pienso que lo que dijo Baudrillard va en otra dirección con la muestra en general

-Tomé dos cervezas gratis

-Demasiadas cosas en muy poco espacio

-Joven argentino: si tienes más de cincuenta años y pintas cuadros, tendrás oportunidad de participar de bienales internacionales. Sólo espera, no renueves tu obra.

-Re aburrida, muy aburrida

-Me encantó la tostadora

-A la muestra le falta concepto

-Lo que más me gustó es cuando le sacaron la toalla a la escultura de Suarez, ¿qué es eso de tapar las partes pudendas de una obra de arte?

-Me gustó lo de Kuropatwa

-Me encantó el olor de las tostadas

-Muy moderno, todo muy moderno

-Descajetado

-Que Noé se dedique a otra cosa, ya está senil

-Muy bueno lo de los artistas de la terraza

-Kosuth, impactante

-No tengo expectativas

-Me encantan los mega eventos, sobre todo si son organizados por Glusberg

-Para haber sido armada en dos meses está muy bien, es un record

-Muchísimo ruido y alguna que otra nuez por ahí

-O no entendí o ellos no entienden

-No vi nada que me sorprendiera

-En la sala del primer piso mucho bochorno ,en el pabellón un buen Kuropatwa y otras cosas.

-Me encanta la obra de Caldas

-Me gustó mucho la selección de video

-En general me pareció bien , excepto que se confundía los envíos del siglo XX con los del siglo XIX.

Ese "otro orden"

1º BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE.
6.12 AL 31.01. MNBA

Por Valeria Gonzalez

Algo bueno acarrió la mala calidad de la Bienal de Glusberg: sirvió para demostrar que no siempre el discurso de la crítica de arte local está dispuesta a esconderse en los eufemismos de la descripción ni a aceptar la valoración conformista por complacer a los poderes institucionales. No sólo dejó en claro la pervivencia de la capacidad crítica de nuestra crítica sino también su función de comunicación social. Esta vez muchos de los visitantes a la Bienal (artistas participantes, artistas excluidos, artistas que se negaron a participar, profesionales del arte, público en general) pudieron sentirse representados por las opiniones vertidas en los textos de los principales columnistas de arte y cultura de los diarios nacionales.

Fabián Lebenglik (Página/12), Santiago García Navarro (La Nación) y Ana María Battistozzi (Clarín), cada uno en su estilo propio, coincidieron en destacar los puntos principales de la debilidad de la Bienal: ausencia total de estructura conceptual, sistema híbrido de selecciones,

montaje abarrotado y desordenado, emplazamiento restrictivo es decir, restringido al Museo Nacional de Bellas Artes. Acordaron también en adscribir la causa del fenómeno al estilo de gestión característico del director del museo que, esta vez, fue demasiado lejos en su voluntarismo y no logró mantener el consabido equilibrio entre logro de producción y calidad provisoria. Un detalle es importante: no se le ha achacado a Glusberg cuanto tiene que ver con la endémica falta de recursos para la cultura en nuestro país, al contrario, este ha sido siempre el contexto para el reconocimiento de sus aciertos y la atenuación de sus defectos por parte de la crítica. Sí ha sido mal juzgado su caprichoso personalismo, que no ha permitido la colaboración, siquiera voluntaria, de profesionales de las distintas áreas, con la honrosa excepción de Rodrigo Alonso y Graciela Taquini, curadores de la sección de videoarte.

Para evitar la frontalidad, Lebenglik recurre en su nota a los guiños intelectuales y al humor. Trae a la memoria los ejemplos del surrealismo y de la anarquía para catalogar el discurso sorpresivo y caótico de la bienal como "otro orden". De lo cual puede inferirse que ninguna muestra resulta inocua, que la aparente falta de criterio opera

como un criterio, que la cualidad acumulada y heterogénea de la selección argentina no es un simple fruto de la improvisación y la falta de tiempo y dinero sino que representa una determinada visión de nuestra historia del arte. Ese "otro orden" puede resumirse de la siguiente manera. La base mayor está compuesta por conocidos nombres de los grupos fundantes del arte contemporáneo argentino (Nueva Figuración, Pop, Conceptualismo). Pero, lo que podría haber habilitado una perspectiva histórica se disuelve en una selección de obra actual donde convive sin prejuicios la persistencia (García Urriburu, Noé) con manierismos decadentes (Minujín, Portillos). Las esculturas totémicas abstractas, símbolos de belleza atemporal, que puntúan el recorrido (Dompé, Baston Díaz, etc.) funcionan, en el contexto, como metáforas de esta anulación de la historia. Si el pasado es convertido en un puro presente donde conviven indiscriminadamente los entes más dispares, qué otro destino podría caberle al presente mismo. Como espuma de superficie, algunos artistas jóvenes de calidad desaparecen son repartidos aquí y allá sin ninguna vinculación al mapa de tendencias que caracteriza al arte argentino de los noventa.

El día que los gobelinos miraron videos y fotos

"1 BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE"
GLOBALIZACIÓN DE LA CULTURA URBANA
06.12.00 AL 31.01.00. MNBA

Por Betina Sor

Parece ser que a pesar del calor y de Papá Noel, Diciembre se vino con fervor en el barrio porteño de la Recoleta. Entre el MNBA, Salas Nacionales de Cultura y el CC Recoleta se exhiben infinidad de eventos, colectivas, salones y muestras particulares que invitan a darse una vueltita.

El director del MNBA hizo coincidir simultáneamente las Jornadas de la crítica y la 1º Bienal de Arte Internacional, generando así una gran movida de público. Se or-

ganizó en poco tiempo y de golpe ¡páfa-te! Argentina tiene su Bienal Internacional que la coloca en camino de globalizar su cultura.

Quien está acostumbrado a ver muestras colectivas o salones le resultará menos caótico que para el que recién inicia su mirada. Hay de todo, muy amontonado. Estilos, tendencias y diversas manifestaciones conviviendo todos juntos codo a codo. Los Gobelinos, patrimonio estable, miran videos y fotos, Rodin da la bienvenida a las instalaciones de la sala contigua... El lugar quedó chico. Hubiera sido interesante ganar la calle, sobre todo para honrar en parte el título de esta Bienal. Poca pintura, poca escultura, algo de objeto, mucha fotografía (sobre papel e instalaciones que

usan como soporte la diapo), algunos videos-video instalación y arte digital.

Resulta interesante ver la modificación de los habituales espacios de nuestro Museo Nacional para albergar la profusión de obra llegada a estas tierras desde el exterior y de los locales.

Interesantísimo recorrer algunas instalaciones, disciplina que no se ve aquí habitualmente, tal vez por el tema económico para realizarlas (Se percibe "money").

Para finalizar, en verdad no queda muy claro cuál es el eje de discusión o el aporte a las Artes visuales que realiza esta Bienal, a pesar de expresarlo en su título. De todos modos vale la pena ir, para sacar cada uno sus propias conclusiones.

El premio de Anaya

Imponiendo subjetividades se llevó a cabo el Premio Banco Nación

Expedición Robinson

El autor nos remitió esta nota antes de conocerse los nombres de los ganadores del premio

PREMIO BANCO NACION.
13.12 AL 30.12. C.C. RECOLETA

Por Rafael Cippollini

Peor que en "Expedición Robinson": la constitución misma del espectáculo, en la tele, divierte. A mí me divierte. Pero ver, leer en un recuadrillo de Página 12 los nombres de los casi cincuenta artistas "de carrera" desesperados por ganar los treinta mil pesos del premio del Banco Nación, dispuestos a todo tipo de alianzas con el jurado, habla más de las artes visuales en el país que todo cuanto vengo leyendo hace tiempo. Seguramente también hable del país, a secas, pero no quiero ir tan lejos. No sé las causas, las ignoro, pero escuchar a Noé decir que no se presta al juego de ser jurado no me conmueve, pero sí me encanta. Lo aplaudo. Es que ya se profesionalizó (cada época profesionaliza los suyos) la "carne oficial de jurado", personajes, "operadores culturales" que parecen vivir de eso, de la patética ficción de una legitimación, de intermediarios entre las instituciones y sus premios. Y los artistas se hacen amigos, soportan a estos personajes porque necesitan la plata. Descreen, son cínicos hacia con ellos, pero también les conviene que estén ahí, ellos finalmente los legitiman. Los legitiman sin razón más allá del

amiguismo, de la preferencia extraartística, y del cultivo minucioso de las relaciones personales (no hace falta más que mirar la lista: hay unos cuantos "artistas" que se especializan en el cholulismo sistemático, más que básico para conseguir su voto y no se explica de otra forma, de ninguna otra manera, el por qué estarían ahí, en el listín, si no fuera por horas de agenda y halagos programáticos). Pocos son los que escapan a esto. Hasta hubo reconocidos pintores excluidos frente a la preferencia de quienes merecerían el trofeo al "Perfecto Advenedizo".

Inmediatamente después, todos, al unísono, dirán que el concurso fue patético, mientras, sincrónicamente, y haciendo correctamente los deberes, anotarán los galardones en su currículum. Precisamente estos mecanismos tristemente burocráticos, ¿inevitables? y micropolíticos logran en los tiempos que corren que López Anaya sea López Anaya y que los textos de la crítica de arte en los medios nos den vergüenza ajena. Y por suerte es él, porque podría ser mucho peor.

¿No sería más interesante que el monto del premio se destinara a la creación de una colección de obras digna en vez de regodearse en la vergonzosa factura de una institución decimonónica e ineficaz como, precisamente, un premio que algunos ¿despistados? pretenden entender como una "política cultural" decente? ¿No

ejemplifica esto la conocida restricción de formatos y medidas que contribuye a la convencionalidad de una obra?

Confieso que me da pudor. Me da muchísimo pudor no ser todavía lo suficientemente cínico, no estar lo suficientemente resignado, reconocer la inmensa molestia que toda la farsa me causa sin lograr ser del todo indiferente. Y no me importa que los síntomas se expandan por el mundo en porcentajes aún más alarmantes. Me asquea.

Tampoco soy inocente, ni lo pretendo. Últimamente vengo utilizando un formato histórico para hacer teoría de discurso, para demarcar los recorridos más que diversos que la doxa de quienes componen la escena instalan frente a la cada vez más numerosa catarata de imágenes que circulan bajo el nombre de "arte".

Así veo de cerca la voluntad plural de juicios y ocurrencias que se cristalizan como verdades, como referentes. La fragilidad y la casualidad de cada intervención. La Historia siempre es un pacto ¿pero un pacto entre quienes?

Cuando leo un recuadro como el del premio del Banco Nación que se rifa en estos días, realmente pienso que no quisiera enterarme.

¿Me ganará el fatalismo?

Por el momento respiro hondo.

(DOMINGO 10 DE DICIEMBRE DE 2000.)

Julio Lavallén

enseño
Pintura
Dibujo

Solís 1125

4304 5836 / 4775 1271

Aproveche ahora que son baratos

Bandín, Ceraso, Domínguez Nacif, Goldstein, Laguna, Lindner, Pavón, Pérsico, Ueno, López
Obras de pequeño y mediano formato a precios accesibles

Belleza y Felicidad. Acuña de Figueroa 900. 4867 0073

Dramatismo conceptual o citas irónicas

PREMIO BANCO DE LA NACION ARGENTINA
A LAS ARTES VISUALES
DEL 13.12 AL 28.1.2001. C. C. RECOLETA.

Por Stella Sidi

Cuidada muestra de obras conocidas, muy bien distribuidas. Se destacan dos líneas de manifestación, por un lado la expresiva dramática (desde el concepto) y por el otro desde la ironía o la cita. En el primer caso Jorge Macchi Premio Adquisición y su obra "Publicidad", ambiente despojado, inseguro, acechante y lleno de desesperanza e in-

til esfuerzo. Marta Calí encierra en su fría caja de metal la desazón de los sistemas de salud. La desprotección y deshumanización de la camilla donde se gestan los estudios o el abandono. Cristina Piffer sella en frías y precisas cajas de acrílico y sobre una base de metal, objetos gauchescos hechos con tripa de vaca argentina. León Ferrari fiel a sus ideales, cuervos picoteando a Cristo, Martín Weber lo muestra en fotografía, vulnerable y desocupado quizás? Silvia Gai teje obsesivamente al crochet,

formas y colores de gran seducción pero que remiten a vísceras, como si hubieran perdido su envoltura. En el caso de la ironía Claudia del Río despliega en forma de gemas un cocktail de fármacos. Sebastián Gordín crea en una impecable caja un clima de ciencia-ficción notable. Román Vitali teje con mostacillas incendios virtuales. La única pintura, Aurelio García con "Aveva" nos muestra una escenografía de "Metrópolis". Hay más propuestas de interés pero sólo expongo una síntesis.

Catálogo so cool

PREMIO BANCO NACION.
13.12 AL 30.12. C.C. RECOLETA

Por Iván Calmet

Esta agradable muestra describe con nitidez lo bueno y lo malo del arte contemporáneo argentino. Lo bueno es genial. Lo malo asusta y preocupa ya que convence y permanece por insistencia. Como sabemos, muchos de los artistas son elegidos por el solo hecho de ser y no por hacer. A simple vista todo

es muy lindo, pero la curación no ayuda a la comprensión profunda del sentido de las obras. Eso ocurre cuando se aglomera lo contradictorio que termina juntando mucho en un todo homogéneo. El mérito de los logros es de la curación que se funda a partir de desiciones insustanciales y caprichosas (ahora gusta, ahora es pro) en la línea curatorial que impuso con mucho trabajo Gumier Maier en el Rojas hace años. Los catálogos son didácticos, los sabores intrínsecos se distinguen en cada vuelta de página, no ocu-

rre así aquí. Las particularidades de las obras no brillan ni se destacan, se opacan entre sí. Lástima, porque parece haber una intención que no es suficiente. Hace falta mucha potencia para curar una buena colectiva. ¿Se logrará eso? Vale la pena rescatar la maravillosa y misteriosa obra de Harte, la meticulosa y exacta de Gordín, la muy buena foto de Marcos López y la pirámide de Guagnini junto con las obras de Schiavi, Bonny, Ferrari, Weber, Di Girolamo, Barreda y Macchi.

Gumier Maier

Clínica de obra

Centro Cultural Ricardo Rojas
Corrientes 2038

inscripción de 10 a 19 hs

presentar un mínimo de cinco fotografías de obras

Ricardo Piglia

colaboró suscribiéndose a ramona

Beba Eguía

se suscribió a ramona

Arte experimental en video

Silvia Fehrmann

recibe ramona en su casa

Laboratorio de investigación y realización

Solicitar entrevista al 4867 1794

Charly Nijensohn (Ar Detroy)

Francine Masiello

se suscribió a ramona

La pirámide de la discordia

La obra de Nicolás Guagnini en el Premio Banco Nación generó una encendida polémica

Abuela marxista, nieto capitalista

SOBRE LA ÚLTIMA "OBRA" DE NICOLÁS GUAGNINI EN EL PREMIO BANCO PROVINCIA.

Por Norberto Gangliolo

Desde el cultivo de una estética formalista old fashion con toques de un Isidoro Cañones dándosele de intelectual – así se lo puede ver junto a su novia de entonces en un conocido libro de Marcos Mayer: de traje y corbata, cuadro picassiano en mano, mansión clásica detrás – Nicolás Guagnini fue transformándose (¿o acomodándose?) hasta su última obra por la que ha sido mencionado en el Concurso del Ban-

co Nación (hay que ver en que gastan nuestros impuestos).

A los que nos tocó verlo explotar (ya que no existe otra palabra) a un pobre arquitecto desocupado, maltratado por un contrato usurero y leonino ¡que incluso tiene el descaro de exhibir como obra! por tres pesos la hora (pocas domésticas trabajan por ese salario) entendemos que encarna como nadie el rol del artista inescrupuloso y desesperado por figurar de cualquier modo con los esquivos laureles del reconocimiento.

Nieto de la legendaria Cata Guagnini, militante y conductora del Partido Obreiro, no puedo describir sino como atroz el

haberse burlado y aprovechado la desesperación laboral de un profesional para hacerle llevar a cabo un "proyecto" tan miserable y previsible con pretensiones sociologizantes y clasistas. Falsamente popular (en típica y canchera pose nos aburre todo el tiempo con citas al fútbol – especialmente a Boca Jr – y al rock – basten como ejemplo el texto del catálogo de luso y la nota publicada en Ramona 7) este concheto que vive en Manhattan incluso después de infamias semejantes termina premiado.

Miserable. Los argentinos tenemos lo que nos merecemos.

Ladran, Sancho

Por Nicolás Guagnini, Río-New York,

Duchamp emitió bonos de la ruleta de Montecarlo. Marcel Broothaers firmó un billete de 100 francos, le añadió un 0 y lo vendió en 3000. Dan Graham circuló acciones de Dan Graham Inc. y con el dinero pagó su alquiler. Cildo Meireles exhibió 100 billetes de 1 cruzeiro con precio 2000 cruzeiros. Oscar Bony hizo la familia obrera. Más recientemente Santiago Sierra tatuó en la espalda de 6 cubanos una línea de 2,50 m por unos pocos pesos y los fotografió. Mauricio Catelan mostró en la última Bienal de Venecia un fakir enterrado en arena. Lo que se veía eran dos manos en posición de rezo.

Hay otra línea de pensamiento entre lo formal y lo social, que viene de Río. Helio Oiticica mueve el color en el espacio desde los Penetrables hasta los Bóldes, y le inyecta carga social en los Parangolés. Tunga junta marginales que realizan una trenza, con la cual se fugan del Museo hacia la calle.

Para una lectura del capitalismo instrumentalizada desde el marxismo, no estrictamente dialéctica, recomiendo "Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia" de Deleuze y Guattari. Si desconoce el francés, Norberto, la traducción de Vázquez Pérez es excelente. Un análisis marxista agudo del uso de metáforas y alegorías para explicar el funcionamiento del sistema de clases puede extrapolarse a las artes visuales desde "Literatura y Revolución", de

Trotsky. Los acólitos de mi abuela pueden facilitar ese notable texto contra entrega de unos pocos pesos.

Los antecedentes de mi pirámide incluyen a Sol Lewitt, con sus obras realizadas siguiendo instrucciones; y a I. M. Pei, con sus pirámides modulares (Louvre, Rock & Roll Hall of Fame). ¿Hay algo más formalista que una pirámide? ¿No es el conceptualismo de los '60 lo suficientemente old fashioned en el s. XXI? Durante la explosión del video digital, hago filmes en 16mm. Debo reconocer tu acierto crítico, querido Norberto, el formalismo historicista es la amalgama de la esquizofrenia de mi práctica. Gracias por reinscribirme en mi propia historia. Naturalmente, la pirámide desde Egipto hasta Mesoamérica es el símbolo de la explotación más absurda. La mía contiene todas las escaleras reales en forma continua, concentrando energía hacia arriba. El contrato estipula antes de los 3\$ por hora un sueldo básico de 500 \$. Intuyo que no has visto la obra ni leído el contrato. Tu prosa denota cierta formación literaria, y una pobre capacidad de lectura de lo visual. En otras palabras, atacas lo que tu crees mi posición pero careces de sensibilidad para la imagen o la fisicalidad del objeto. Por otra parte la nota de R7 no citaba al rock, sino que era sobre las relaciones entre una parte del rock y otras varias cosas. Me sorprende cuanto de tu tiempo ocupo, para que estalles en ataques tan inexactos.

Con respecto a mi familia, te regalo otros cu-

riosos datos: uno de mis abuelos fue candidato a diputado por el MID, abogado de Frondizi y de la Noble. Un tío mío es pionero en los programas de juego por televisión, incluyendo los naipes, y de la privatización de espacios públicos.

Ahora que te he brindado un poco más de información para que consigas pergeñar algo más sofisticado y salgas de la bruma de tu ignorancia bruta, te invito a que te quites el antifaz. Yo y mi familia tenemos vida pública en las últimas tres generaciones, lo que facilita tu berretada miserable con pseudónimo. El ignoto Gangliolo sugiere un participante de nuestro medio artístico apenas un poquito menos ignoto, y con la vena hinchada.

Me queda un último punto, la acusación de concheto. He realizado más viajes a Machu Picchu que a Punta, he vivido en Bs.As. siempre de Rivadavia al Sur, he pasado más horas en la Bombonera que tú en muestras de arte. Aún así, si la terminología que usas te parece adecuada para describir mi persona e ideología, o crees que tipificarme socioeconómicamente con falsedades puede agregar contenido a tu exabrupto pseudopolitizado, no puedo más que deplorar el autoritarismo denigratorio de un supuesto crítico defensor de los impuestos del pueblo. El maniqueo Gangliolo y su triste creador demuestran tener la cabeza que se merecen al usar el populismo para justificar ataques personales. Ladran, Sancho, señal que cabalgamos.

Repudio al pseudoizquierdismo

Por elvicastelnuovo@hotmail.com

Pensaba contestar al imbécil de N. Gangliolo cuando veo la respuesta del mismo Guagnini, explicando lo obvio pero al menos arrojando alguna luz al ignoto Gangliolo, que seguramente de ignoto no tiene nada pero no puede sostener sus apreciaciones con su nombre real. Justamente en la "explotación" se daba sentido a la obra. Y es tan obvio que mueve a risa la ignorancia del cronista que parece estar inflamado de bronca. Si es un artista, seguramente es-

tará lejos de una mínima elaboración que presuponga aunque sea una lectura simple de la obra que critica. Lo de tildar de "cheto" y enrostrar a Guagnini sus familiares con discursos pseudoizquierdistas no lo deja precisamente bien parado con respecto a las convicciones que parece detentar. Las ideas no se defienden en esa línea de pensamiento humillante. "Gangliolo" (no tiene imaginación ni para inventar nombres falsos) no hace más que espejo en toda la nota. Lo que debe saber, porque debe serlo, es la justa extensión de la pa-

labra miserable. Ramona se pasa de democrática, cualquiera emite su opinión, cualquiera insulta cubierto por un nombre falso. Sacando trapitos viejos, citando una foto de Guagnini "con su novia anterior" en un conocido libro, no fundamenta demasiado bien lo que dice pensar. Hace agua. Al Gangliolo este seguramente le encantaría residir en Manhattan y será impotente en la realización. Como muchos que conocemos, que no hacen más de hablar de sí mismos y no olvidan el autobombo ni siquiera para las notas necrológicas.

Los dos tienen razón

Por Adrián Devicenzi

Gente de ramona: Les escribo para decirles que pienso que tanto Guagnini como Castelnuovo tienen razón: es peligroso ser tan democráticos. Sea quien sea Gangliolo (que seguramente es un pseudónimo, un nombre ridículo) ofende sin causa y no realiza ninguna crítica constructiva. Realmente considero que no es importante que Guagnini sea capitalista, ni que viva como un "concheto" en Manhattan, ni que su abuela sea marxista, ni que se

saque fotos con su novia, todas cosas que el artista desmiente, poniendo de ejemplo sus innumerables viajes a Machu Pichu y el papel de su familia en la historia del país. Todos estos datos biográficos no hacen a la obra ni a su actitud. Quien se esconda tras Gangliolo debería ser más objetivo, describir su cuestionamiento con la obra con más compromiso. ...Lo mismo se declara heredero de Osca Bony y de su espectacular e histórica "Familia Obrera"; Bony ha sido salvajemente censurado en Cuba por su osadía,

por denunciar los crímenes de la explotación contemporánea, sea del color que sea. Y Guagnini, con su obra premiada también se atrevió a señalar la crueldad de este vasallaje, la pobreza espiritual y económicamente creciente de la clase media argentina; camino que también transitó su maestro Tunga, quien realiza acciones con desposeídos. Guagnini representa como pocos la reflexión estética y política sobre el futuro de los latinoamericanos. El jurado presidido por el crítico López Anaya ha sabido, con justicia, premiarlo.

Alina Tortosa
colaboró suscribiéndose a ramona

Marcelo Brodsky
recibe ramona en su casa

Israel Mendelsohn
apoya a ramona con su suscripción

María Inés Balbín
apoya a ramona con su suscripción

Horacio Safons
colaboró suscribiéndose a ramona

Fernando Ginevra
recibe ramona en su casa

Laura Batkis
recibe ramona en su casa

Norberto Gomez y Viviana Hanono
se suscribieron a ramona

Julieta Penedo
apoya a ramona con su suscripción

Marta Dujovne y Víctor de Zavalía
se suscribieron a ramona

Cuando el gesto comprometido dejó lugar al chiste

Por Valeria González

El Premio Banco Nación, más allá de la hipertrofia perversa de su estatuto (que replica la polarización socioeconómica y fomenta la competencia sin matices intermedios del capitalismo tardío), fue "políticamente correcto". Como bien destaca Eva Grinstein (La Nación, 24 de Diciembre), un gran primer premio no recae solo sobre una obra particular sino que opera como legitimador histórico de una tendencia artística. Y, en este caso, la instalación premiada de Jorge Macchi habla de cierta superación del gesto hedonista de la llamada estética "del Ro-

jas" en pos de una preocupación más responsable por la crítica realidad social que nos rodea.

La obra mencionada de Nicolás Guagnini es, como la de Macchi, de naturaleza claramente conceptual y se refiere a la misma problemática real: la aguda escalada del desempleo en la Argentina. No obstante, sus modos son opuestos. La pieza de Macchi viene precedida de largos años de trabajo en la misma dirección, donde los conceptos son transmitidos a través de construcciones visuales sumamente complejas en su aparente simplicidad. Evitando el discurso directo del Conceptualismo de los 60-70, en sus obras las ideas preci-

san de una sutil decodificación metafórica y disparan asociaciones polisémicas. La obra de Guagnini, en cambio, no depara secretos. La única distancia que media entre su pirámide de naipes construida por un arquitecto a sueldo y "La familia Obrera" de Bony es que la figura del profesional desempleado ha sustituido a la del obrero. Y el gesto del compromiso social de aquella época ha dejado lugar al chiste. Probablemente el galardón sea justo, y mi capacidad de entendimiento, o más bien mi sentido del humor carezcan de la sutileza necesaria para comprender el significado de "Pirámide Social".

Lo paródico no quita lo valiente

Por Nicolás Guagnini

Estimada Valeria González: Quisiera hacer algunos comentarios a tu apreciación del premio Banco Nación. La primera muestra del Rojas fue una instancia de Liliana Maresca, que en palabras de ella, era sobre los desaparecidos. El Rojas fue un fenómeno muy complejo, y la exaltación del hedonismo es tan recortante como su vilificación. Muchas de las posturas que pasaron a constituir el imaginario autorreferente que supuestamente identifica al Rojas, fueron en su momento gestos más politizados. Quizás la falta endémica de publicaciones, el hecho de que los críticos tengan más producción periodística que teórica dado que no hay otro espacio para los textos que no sea el

que dan los diarios, y la necesidad simplificada impuesta por un incipiente mercado, sean artifices de ese recorte tajante aceptado como verdad histórica. Con respecto a mi pirámide, hay una diferencia radical con el proyecto de Bony, enmarcado en la desmaterialización de la obra propia del conceptualismo utópico y comprometido de la época. Oscar expuso a la familia obrera, yo intenté proyectar significado sustantivo en una forma arquetípica. Hay en mi obra una imagen, a tu juicio no polisémica. También yo supedito la presencia física del arquitecto en la sala a la destrucción de su construcción-imagen, lo que le da al público y a la institución un grado relativo pero existente de participación. Un elemento lúcido de tu análisis es el registro del recurso al chiste, o al impulso paró-

dico. Creo que esa tradición atraviesa el arte argentino desde que los Madi inventaron artistas Madis inexistentes, pasando por Berni, el Di Tella y los artistas de los noventa. Si algo no es el arte argentino es seco, o serio con mayúsculas, ni aún en sus instancias más utópicas o comprometidas. Por último, no creo que nadie pueda decidir que un artista merezca un galardón por encima de otro artista. Simplemente ese mecanismo de legitimación mutua entre artistas y críticos que Rafael Cippolini ataca como complicidad se manifiesta institucionalmente por ahora en su forma más primitiva, o sea como competencia por dinero. Está en los artistas y críticos y en proyectos como Ramona convertir tal mecanismo en una aventura intelectual.

Graciela Spota
apoya a ramona con su suscripción

Gabi Dodero y Ernesto Sotera
reciben ramona en su casa

Ama Amoedo
recibe ramona en su casa

María Isabel de Larraniaga
apoya a ramona con su suscripción

Juan Pablo Correa
apoya a ramona con su suscripción

Gustavo Mosteiro
recibe ramona en su casa

Las nenas pintan, los nenes tejen

SALÓN NACIONAL DE ARTES VISUALES 2000
DICIEMBRE 2000. PALAIS DE GLACE,
CCRECOLETA, BUENOS AIRES DESIGN

Por Julián Polito
(goolian@yahoo.com)

Se inauguró el Salón Nacional de Artes Visuales 2000 que con muy buen criterio incluyó no sólo las tradicionales Pintura, Grabado, Dibujo y Escultura sino también Fotografía, Artes Electrónicas, Arte Cerámico y Textil. Los salones en general nunca me han gustado demasiado ya que me imagino siempre una multitud donde cada uno grita con su voz más fuerte tratando de hacerse notar. En el caso de la Pintura es notorio ya que en general en los salones todos los expositores mandan obra del mayor tamaño admitido. Pero no es éste el caso. Antes de hablar de los distintos rubros quisiera hacer un comentario. La sección Pintura tuvo un espacio propio preferencial a diferencia de las otras secciones, Escultura por ejemplo estuvo diseminada por el CCR con obras en pasillos y escaleras de acceso. No hubiera sido más justo para los premiados en las otras categorías que estuvieran todos los premios juntos en el Palais de Glace y el resto sí diseminado, si no hay espacio qué le vamos a hacer. Pero la impresión que se lleva el lego es que el Salón Nacional es sólo Pintura, y eso un craso error. Como es una costumbre tácita el gran premio de honor se lo da por trayectoria y Pintura no fue la excepción. Miguel Angel Vidal presentó una obra adscripta a su tradición geométrica de factura ya conocida. En cambio los otros premios no me parecieron tan ajustados. El primer premio Hugo Oldach mostró una espiral que parece un close-up de una historieta de Mordillo, el segundo, Felipe Pino presentó un naive indescribable cuyo título ("Extraña situación") parece aludir al premio que sacó. El tercer premio y las menciones sólo llamaron mi atención por la frialdad de las propuestas. En cambio me gustaron Diego Serra con sus dramáticos personajes a la manera del Goya negro,

Martín Gil Mariño con su atelier como una viñeta de Tintín, Luis Abraham, un píxel urbano con colores fluó, María Sarandón que presentó una cruz entre Mariano Sapia y División Miami, Cheng Meng Tzu con una obra gestualmente caligráfica, Griselda Álvarez retratando a Van Gogh como se vería si fuera un diseñador que escribe en Ramona y María Santi con su diálogo de vacunos e insectos. Pasemos ahora al rubro 3D, la Escultura. El gran premio de honor, muy merecido por su trayectoria, fue para Hernán Dompé pero con una obra que particularmente no me pareció interesante, una especie de totémico pene dentado azul. Gerardo Wohlgemuth y Guillermo Tazelaar, primero y segundo premio, presentaron obra abstracta e imponente, la contundencia del hacha del primero y el juego espacial del segundo. El tercer premio Betina Sor, presentó una obra claramente figurativa que incorpora como elemento protagónico la luz, recreando poéticamente el cielo nocturno. De las menciones nombraría el sugerente tramado de Norma Sigelboim y el bicho metálico de Oscar del Bueno, para mí más escarabajo que cóndor. Del resto rescato el humor de la obelisca de María Causa, la presencia de la luna en piedra de María Guallar y la extraña y sugerente figuración de Ingeborg Ringer. En grabado el máximo galardón lo recibió la obra de Eduardo Iglesias Brickles que muy originalmente acostumbra subvertir el principio del grabado y pintar directamente sobre el taco de madera. Leonardo Gotleyb presentó sus obsesivas visiones de tejidos urbanos de las que ya se podría ir esperando un cambio en su tratamiento. El resto de los premios me parecieron buenos pero me llamaron más la atención las obras de Ricardo Ajler con su monocopia de grotesca zoología, Liliana Solari con un políptico sobre la justicia que mezclaba inteligentemente las técnicas, la atmósfera gótica de las obra de Marcelo Malagamba y la estética de la obra de Rubén Kempa, esta última mención del jurado. Merecidísimo el gran premio de honor de Dibujo para el maestro Sergio Camporeale con una hermosa

obra. Sin extenderme demasiado con la nómina de premios quisiera mencionar las obras de Fernando Allievi, con el aire de un retablo flamenco, la sutileza de Carolina Cerverizzo, la figuración de Inés Vega y la poética de Alejandro Boim. Muy brevemente comentaré arte textil y cerámico porque mi bulbo raquídeo ya no daba para recibir más estímulos visuales, pero me impresionó la creatividad del conjunto que presentaron obras que se las podrían calificar como escultóricas a pesar que en general proponen una estética muy distinta a la de sus colegas. Contundentemente política la obra del gran premio de honor de Textil, Berta J. Teglio, muy sugerente la del primer premio, Pupi Rymberg, y el árbol de autos y gente del gran premio de honor de Cerámica Rubén Marcelo Fasani no tiene nada que envidiarle a ningún bronce o piedra. En Fotografía los obras no me impresionaron para nada, salvo la mención de María Luisa Di Como que se retrató como si fuera un E.T. kitsch, lo pictórico de la foto de Víctor Glaiman y la sutileza de la de Tatiana Parceró. En artes electrónicas lamentablemente no pude apreciar demasiado porque la gran mayoría de las computadoras estaban apagadas y no se podían prender porque se estaba llevando a cabo un seminario psicoanalítico. Sólo pude apreciar el mini Caravaggio de Sole Nasi y la inteligencia de la interacción propuesta por Dina Roisman. Muy enojado pedí que me devolvieran la plata de la entrada y escribí una nota en el libro de quejas para el señor director.

Una última aclaración sobre sexo, mejor dicho sobre el sexo. A igualdad de hombres y mujeres en el jurado, en Pintura sólo premiaron a una mujer entre ocho galardones, en Escultura dos de ocho, en grabado ya es equitativo, en arte textil son todas minas, en Cerámica ganan las mujeres, en fotografía tres sobre siete y artes electrónicas dos sobre seis. ¿Qué pasa? ¿Las mujeres no pintan bien y los hombres no sabemos tejer?

Salón del Bodrio Nacional

SALÓN NACIONAL DE ARTES VISUALES 2000
DICIEMBRE 2000. PALAIS DE GLACE,
CCRECOLETA, BUENOS AIRES DESIGN

Por Iván Calmet

Por lo visto este Salón sólo sirve para juntar lo más nulo de las artes plásticas nacionales. Un horror. Para darse una idea, Bertani sobresalía. Lo peor de todo esto es que nadie

se sorprende. ¿A quién le interesa? ¿Qué quiere decir Salón Nacional? ¿Por qué es el premio oficial más importante? ¿Para qué modificaron el reglamento eliminando restricciones para la participación de los jóvenes y para los candidatos al Gran Premio de Honor con que cuenta cada categoría, si después se las arreglan para seleccionar los eternos e inmortales bodrios de siempre? Encima los premiados con carácter de ad-

quisición pasan a formar parte del patrimonio del Estado para sus museos. Los montos de los premios más importantes van de los 4 mil a los 17 mil pesos.

El Palais está condenado a perpetuarse como el averno del arte. De todas las disciplinas había algunos grabados rescatables como el de Iglesias Brickles y se destacaban las fotos de Barreda, Mitlag, Blanco, Di Como y Cabado.

La culpa es del chanchito...

PREMIO PALAIS DE GLACE A LOS NUEVOS
PINTORES
14.11 AL 3.12. PALAIS DE GLACE

Por Iván Calmet

Analizar toda la pubertad del arte local con un solo certamen sería injusto. Pero viendo la pobre y mala selección del premio y usando un poco de imaginación podríamos recrear todo ese panorama seco y zombi que se está incubando en la probeta del arte. Ni desilusión sentí. En la Argentina casi todos los jóvenes pintores navegan por los mares del aprendizaje sin rumbo y experi-

mentan las consabidas fórmulas berretas del arte del norte. Todos naufragan. Los que creen haber llegado a tierra y apenas flotan sobre un tronco de terciada, se ahogan. De los que nadan, sólo se salvan los que, de casualidad, cansados y a la deriva, son arrastrados a la playa de la pedagogía del arte. Donde se fabricarán la brújula y el mapa. Y ahí como Crusoe, sobrevivirán los de intuición verdadera. En el primer piso donde este premio agonizaba todo era caótico (la iluminación, la curación y la selección), y tanto que hasta se veía en coma el desamparado y desanimado cuadro de Di Paola que en otro contexto me resultó excelente. Ape-

nas pude tanteear la extraña pintura de La Rosa ¿Me atrajo? ¿El tuerto es rey en el país de los nuevos pintores? Qué triste fue visitar el decadente Palais, que regala a nadie la nada de lo que bien podría ser el todo. Encima, para seguir llorando, todo lo que les cuento sirve también para describir la VIII Bienal de Arte Sacro (9/11 al 30/11), que funcionaba simultáneamente en la planta baja ¿A quién habrá que exorcizar? ¿A Mc Donald's organizador del premio, al Palais, al pasado, al presente, a Zurbarán, a todos o a nadie? De algo estoy seguro, al diablo no se lo salva. Y la culpa es del chanchito y del que le da de comer

León Ferrari
apoya a ramona con su suscripción

Lorena Ventimiglia
colaboró suscribiéndose a ramona

Graciela Jacob
apoya a ramona con su suscripción

Viviana Berco
colaboró suscribiéndose a ramona

Julio Schwartzman
apoya a ramona con su suscripción

COCO Taller de poesía

dictado por Gabriela Bejerman y Cecilia Pavón
en el barrio de Congreso

Informes: gabrielabejerman@hotmail.com
ceciliapavon@hotmail.com

Mario Cocchi

Reportero gráfico. Fotografías de obras de arte
Trabajos en formato medio y placa 10x15
Vernissages. Books. Fotografía digital

Tel: (15) 50255115. email: mariococchi@hotmail.com

Dazed and Confused

Críticos desinformados y pop latino

SOBRE EL PREMIO DE FOTOGRAFIA
ROSA KLEMM
DICIEMBRE 2000

Por Valeria González

Baudrillard tenía razón: la realidad ha sido suplantada por el relato ficcional de los medios. Valga como modesto ejemplo, esta breve crónica de sucesos recientes acaecidos en Buenos Aires. En el Premio de Fotografía inaugurado por la Fundación Klemm el primer galardón fue otorgado a Marcos López por una obra de su conocida serie de retratos en blanco y negro que realizara antes de su pasaje al color en 1993 (fecha que marca el inicio del trabajo identificado bajo el nombre genérico de Pop Latino). La obra ("Flavio"), de 1987, aparece datada erróneamente co-

mo obra del 2000 en el folleto publicado por la propia fundación. El dato no parece haber disparado ningún tipo de sospecha a los críticos que cubrieron el evento, quienes celebraron la novedad de un hecho que jamás tuvo lugar. Claudia Laudanno (La Nación, 26 de Noviembre) describe la obra ganadora como: "... un retrato inmerso en la atmósfera del pop latino, pero esta vez resuelto en una tonalidad acromática que lo aleja del colorido vibrante de sus anteriores producciones". El tono objetivo de la historiadora está ausente en la nota de Patricio Loizaga (Arte al Día No 84), quien carga de entusiasmo su voz al halagar el supuesto abandono del color de Pop Latino como gesto de valentía creativa: "Este premio lo muestra dando un giro estético y apostando nuevamente, en una etapa de su carrera donde el

riesgo podía estar en recostarse sobre una imagen reconocida". No sabemos si López está recostado en su reconocido estilo o si está elaborando algún tipo de giro, pero sí que por el momento no ha hecho pública ninguna obra nueva en la que abandone la fotografía color. Como si con el error de interpretación del presente no bastara, Loizaga proyecta su inexactitud hacia el pasado y nos recuerda en el mismo artículo que "López se inició con una celebrada serie en blanco y negro sobre los porteros de edificios". Claro, no había manera de que el crítico reconociera la imagen de Flavio porque estaba pensando nos sabemos en qué celebrada serie, de qué artista, ciertamente no de Marcos López, que afirma nunca haber fotografiado porteros de edificios.

\$31.000

CONCURSO PREMIO A LA CREATIVIDAD EN
ARTES VISUALES AÑO 2000 DEL FONDO NACIONAL DE LAS ARTES.
DEL 13/12 AL 31/01. C. C. RECOLETA. SALAS
4, 5 Y 6.

Por Iván Calmet

Cuarenta y dos artistas seleccionados por Bénédict, Testa y White-
low. Tres menciones de \$ 2000 para: Fabiana Barreda por una foto (duratrans) del "Proyecto Hábitat Reciclables", Martín Di Paola por una pintura

(sintético sobre madera) y Laura Rojas por una pintura (acrílico sobre tela) Un segundo premio adquisición de \$ 10000 para María Causa por una escultura (madera policromada) Un primer premio adquisición de \$ 15000 para Marina de Caro por un objeto (hilado de acrílico tejido a máquina) Un jurado de premios integrado por López Anaya, Pacheco y Testa.

Una presidenta del Fondo Nacional de las Artes, Amalia Lacroze de Fortabat. ¿OK?

Las menciones estaban bien. Pero ¿qué

van a hacer con los dos premios adquisición?, ¿Se dieron cuenta de lo que hicieron? ¿Cuál habrá sido la motivación del jurado? Too much. Ni en los programas de televisión regalan tan fácilmente esas sumas. Tal vez la obra era el dinero, una verdadera expresión del arte efímero. La selección era mala, sólo se destacaban las pinturas de Karina Peisajovich y de Víctor Quiroga junto a las obras de los que recibieron menciones. Ya es demasiado tarde para arrepentirse. Que suerte para la desgracia. Fin.

Edi Flehner
recibe ramona en su casa

Cayetana Urquiza Iriondo
apoya a ramona con su suscripción

Eleonora Molina Toboada
apoya a ramona con su suscripción

Esmeralda Carballido
recibe ramona en su casa

Clelia Oliva Hernández
recibe ramona en su casa

Alvaro Castagnino
apoya a ramona con su suscripción

Una clase para coleccionistas

"COLECCIONES DE ARTISTAS"

LUIS F. BENEDIT, NICOLÁS GARCÍA URIBURU,
RÓMULO MACCIÓ, LUIS FELIPE NOÉ,
REGELIO POLESSELLO, ALFREDO PRIOR,
JOSEFINA ROBIROSA
FUNDACIÓN PROA, MARZO DE 2001
CATÁLOGO: 7 \$, 63 PÁGS.
COBRAN ENTRADA

Por Gustavo A. Bruzzone

Como una prolongación sus colecciones nos permiten acercarnos a sus obras desde un lugar desconocido, poco visitado. Recorrer lo que han conservado a lo largo de estos años permite reconstruir un itinerario de vida y afectos, de gustos, recuerdos, legitimaciones, rescates, caprichos... Cada "colección" habla más de estos artistas que lo que ellos suponen. En este punto pueden ser heterogéneas pero por ese motivo coherentes con cada uno de ellos. En la selección de las obras expuestas se remarca el sentido que le otorgan a los objetos que "custodian ... por diferentes motivos"; se trataría, ahora, de poder desentrañarlo. Salvo García Uriburu y Polesello los demás niegan una realidad, porque todos, enfáticamente, no admiten ser coleccionistas o haber conformado una colección ¿Qué será ser coleccionista entonces?, probablemente admitir que se lo es o que, desde afuera, otro lo haga. Con el hecho de ser artista pasa algo parecido. Aquí uno puede advertir una contradicción (aparente) con la propuesta de la muestra pero que las obras expuestas por cada uno de ellos se encarga de desmentir. Aunque lo nieguen, son colecciones y, debo confesarlo, envidié que tuvieran algu-

nos trabajos a punto de querer apoderármelos en ese mismo momento. Recordé un cuento que hace poco me hiciera un amigo coleccionista acerca de los extremos a los que tendría que conducir querer tener una obra de arte... pero, quizás lamentablemente, por deformación profesional, tengo demasiado internalizado el mensaje preventivo e inhibitorio que emiten las normas... Visité la muestra el sábado de su inauguración pero "llegué tarde"; tuve el placer de recorrerla despojada de público y sin la placentera distracción extra de las relaciones sociales. Todos sabemos que hay inauguraciones a las que asistimos solamente para hacer sociales... Ésta es una muestra para disfrutar, para aprender, para conocer, para ingresar en una intimidad a la que no siempre podemos acceder.

El montaje -que algunos han criticado- me pareció adecuado para poder recorrer la individualidad de cada colección. La salita de Prior es, probablemente, y sin desmerecer el resto, el lugar mejor logrado del recorrido que junto con la de García Uriburu producen en el segundo piso un interesante contraste de la propuesta de la muestra desde los extremos; del más coleccionista al que lo es menos en apariencia. Qué gusto me dio saber que Prior conservaba el autorretrato de Gordín con pingüinos y que Nicolás, entre tantos objetos valiosos, preservaba los meros afiches de "Las monjas" de Greco otorgándoles el verdadero valor que tienen.

Lamenté que los diálogos que documentan la exposición en su catálogo no hubieran ido más allá; pero, si bien no se trata de una investigación exhaustiva,

ofrece puntas interesantes para indagar. Es enigmático lo que Robirosa dice de la obra que tiene de Nicola Costantino... lo que leo no lo entiendo o lo que entiendo no lo entiendo. Hasta dónde se reflejan como "huellas de la vida ..." las obras que guarda Yuyo Noé y por qué no hay jóvenes contemporáneos siendo él uno de los artistas mayorcitos más admirados y respetados por todos... y, por el contrario, a qué se debe la marcada presencia de jóvenes artistas en la selección de Benedit... ¿Nos estarán hablando de su relación con la contemporaneidad y de su anclaje en el pasado? Más allá de que sea "un cuadro", ¿qué sentido tiene para Macció convivir con un retrato del "maestro" Gumier Maier pintado por la Schwartz?; conocía el cuadro pero no recordaba que su propietario era quien es; cuando lo vi allí en mi cabeza se hizo presente una genealogía secreta, imposible del encuentro en el desencuentro que me contaba más cosas del arte de mi país que lo que yo haya podido leer en cualquier lado...

"Colecciones de artistas" es una excelente muestra. Muy recomendable para los que quieran ver y disfrutar de trabajos curados por auténticos expertos y conocer así, un poco más, a siete de los mejores artistas argentinos contemporáneos. De la confrontación de las colecciones cada uno sacará también sus conclusiones de ellos. Para "auténticos" coleccionistas: imperdible. Para envidiar, para aprender, para despertar en nosotros la necesidad de construir un discurso más personal, para afinar la puntería a la hora de elegir; para cargar las pilas de la pasión de seguir coleccionando.

Como un espejo deformante

MAGRITTE - LA FIDELIDAD DE LAS IMÁGENES - FOTOGRAFÍAS
CENTRO CULTURAL BORGES

Por Claudia Groesman Documento íntimo en donde la reunión del arte y la vida (utopía de las vanguardias históricas) acontece sin ninguna intención proselitista. Instantáneas del juego indefinido de pensamientos y ensoñaciones. Más que una herramienta de investigación previa a su resolución pictórica, la fotografía revela en Magritte toda su eficacia para transparentar la paradoja entre la evidencia de lo real, "lo que está allí", y la imagen que subvierte el sentido, haciéndolo flotar. La señal fotográfica congela lo evanescente, provoca un vacío en la reciprocidad del lenguaje y los objetos, creando un mundo tembloroso. Extraños apareamientos entre los títulos y las imágenes envuelven lo aparente y el enigma extiende su trama invisible hacia todo como un espejo deformante.

Mire al tucán

PAISAJES Y PERSONAJES. FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA DEL S. XIX
5. 12 AL 23. 12. FOTOGALERÍA TEATRO GENERAL SAN MARTÍN

Por Eugenia Bedatou Primero con el daguerrotipo más tarde con la albúmina, procedimiento que permitía obtener una serie de imágenes a partir del negativo original, la fotografía se extendió por toda América. Bajo una mirada descriptiva y clasificatoria de autores extranjeros o bien del lugar encontramos paisajes y retratos, géneros predominantes del siglo XIX. Vistas de Brasil, Uruguay, México, Chile, Cuba, Colombia, Perú, paisajes de gran exotismo y belleza y registros de magníficos edificios dan un buen panorama de lo que fue nuestra tierra latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XIX. En cuanto al retrato, este nos brinda una detallada descripción de la vestimenta y de características raciales, tipos sociales y personajes así como el registro clasificatorio de indios en cuanto a tipos físicos y atuendos característicos. Las fotografías pertenecientes a colecciones privadas argentinas, nos ofrecen una aproximación al pasado latinoamericano, aunque el panorama a variado, la belleza natural es la misma pero detrás del exotismo aparente sigue habitando la miseria y el dolor.

Eduardo Médici
recibe ramona en su casa

Mauro Herlitzka
apoya a ramona con su suscripción

Teresa Anchorena
se suscribió a ramona

Fernando Fazzolari
apoya a ramona con su suscripción

Tejido con agua

MARINA DE CARO, DIBUJOS,
PARA MI ABUELA SOFÍA ALEXANDER BEIKELMANCESTRO CULTURAL
BORGES, DICIEMBRE 2000

Por Daisy Es muy difícil privarse de reventar sin parar las burbujas del plástico en que venía envuelto tu último electrodoméstico, de despellejar una cascarita, o tirar del punto suelto hasta destejer todo el pullover.....

Los dibujos de De Caro son:

los más lindos, los más chatos, los más rellenos,

los más blandos, los más movidos, los más continuos,

los más dedicados, los más agradecidos.

Los dibujos de De Caro corren como agua de río (de río limpio)

Son livianos, soportan peso (tienen muchos brazos)

Tienen los dedos más largos.

Salen del papel, van por la pared, caminan por el techo, no les molesta el suelo, no les molesta nada.

Los dibujos de Marina De Caro se tejen solos. Decididamente inevitables.

Descubriendo una genealogía

PAISAJES Y PERSONAJES. FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA DEL S. XIX
FOTOGALERÍA DEL SAN MARTÍN
5.12 AL 23.12 DE 2000

Por Miguel Mitlag Qué puede tener de interesante una exposición de fotografías del siglo 19. Cuál es su magnetismo, porque en definitiva uno se siente atraído por estas fotos antiguas, que en el fondo son sumamente arcaicas, no solo en tiempo sino también como formas mentales: irreflexivas, unidireccionales, tradicionales, en dos categorías tan archirepetidas como el paisaje y el retrato. Históricamente se puede aseverar que son documentos valiosos.

Hay información útil: de como eran tales cosas en aquel momento; con qué materiales se construía, cómo era la urbanización, qué vestía la gente (tal tipo de gente) sus gustos, sus gestos, etc. Son idílicas y por momentos también son áridas. Las imágenes en si me resultan agradables, sabrosas, intrigantes.

Pero es estéticamente donde les encuentro un espigado poder seductor. Al observarlas con detenimiento me dejo envolver por su energía. Se me vuelven irónicas, ahora si reflexivas, actuales, potentes. Porque veo a una persona parada frente a un cementerio araucano y pienso en una instalación, o sea, en el manejo del espacio formal, veo a una señora tapada con tules y pienso en una performance, o en enmascaramientos, en intensidad escénica; veo una foto pintada con colores pasteles y me siento frente a una obra intervenida, cruza bastarda de lenguajes en combinación.

Es esta estrategia de aspecto inútil y/o cerebral, que le permite al espectador, o mejor dicho, sitúa al espectador actual en una posición productiva al permitirle, más de cien años después, resignificar una obra que de otra manera solo ofrecería mera información histórica suelta.

Por un lado mediante este mecanismo, esta descubriendo una genealogía, encontrando ciertos orígenes de las cosas. Por el otro, haciendo este tipo de lectura (en presente) vuelve contemporánea a la obra en cuestión.

Fideos en el regazo

"ITALIA EN BUENOS AIRES"
6.11 AL 23.12. MUSEO DE LA CIUDAD

Por Ana Wajszczuk Todo lo sólido se desvanece en el aire, y el Museo de la Ciudad parece acogerlo en su amoroso regazo. La antigua casa de altos alberga 180 colecciones de objetos cotidianos de tiempos no vividos. Tras vitrinas, con cartelitos explicativos, los objetos aparecen en toda su extrañeza, separados para siempre de nosotros nos revelan lo que su uso velaba: que ellos son el índice palpable de nuestra permanencia en el mundo, la prueba de que realmente existimos.

La primera parte de la visita es la delicia del coleccionista. La segunda, la del flaneur. Italia en Buenos Aires: bacinillas, postales y gadgets tricolores, fotos de palacios derruidos, de fraternidades –Roma o Morte- en procesión, de anónimas bellezas del 1900. El universo se ordena, la mirada del coleccionista va tejiendo penélope la historia que los objetos hilan. Segunda parte: la Casa de los Querubines, el otro yo del museo. Un dormitorio art nouveau, cuna con dosel, tulipa de flores abigarradas en la mesa de noche. Un despacho con falsa chimenea y despuntador de habanos, circa 1915. El lujo art deco del dormitorio de los Barón Biza. Otra habitación como una juguetería dormida. Otra con gramófonos, victrolas, enormes muebles tocadiscos. Un comedor años '50. Vestíbulos, corredores, patiecitos. El encanto de lo poco visitado, de lo no espectacular, hace que cada objeto recobre su presencia luminosa, en cada habitación ellos imponen ante nuestra endeble permanencia su fabuloso poder para habitar el mundo.

Curiosidades del Salón Municipal

DISCIPLINAS GRABADO Y MONOCOPIA DEL SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS "MANUEL BELGRANO"
MUSEO EDUARDO SIVORI

Por Eva Farji (evafarji@hotmail.com) Es curioso el hecho la mayoría de las obras de la exposición de las disciplinas Grabado y Monocopia del Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano" presenten preocupaciones en relación a su presentación. Pocas son las obras que exploten las cualidades y posibilidades propias de la técnica que utilizan.

Los trabajos grandes son una característica del salón, no es esto exclusivo de esta edición, parece ser que si no se realizan obras que superen el medio metro de lado no están en condiciones de participar. De todas formas, los pocos trabajos de menor tamaño se encuentran bien colocados todos juntos en la exposición, de forma tal que no pasen inadvertidos.

Llama la atención que muchos trabajos que plantean el tema de la identidad no reflejen un trabajo de investigación o reflexión sobre la cuestión, quedándose en la tan conocida fórmula de incorporación de fotografías "album de familia". En este sentido es mas interesante la propuesta de Patricio Bosch, quien presenta un trabajo con varios autorretratos transformándose en insectos. Además de los dos primeros premios muy bien merecidos de Pablo Delfin y Osvaldo Jalil (acerca de los cuales ya se ha publicado una nota en el número anterior de Ramona), se destacan los trabajos de Adrián Pandolfo, Roberto Kotch, Sandra La Porta, Juan Alberto Arjona, Annie Córdoba y Valeria Adrover.

Homenaje a maquetas

ELOCUENCIA BARROCA. NACE UNA ESCULTURA
MARTÍN BLASCO
5.12.00 AL 31.01.01. MAMBA

Por Raúl J. Fernández Muestra homenaje, segunda en lo que va del año del "ex Madí Berlínés"(ver ramona 6, p.13), coincidente con la edición de Blaszkó I y Blaszkó II que intentan compilar toda su obra. La exposición pretende ser una muestra de la larga trayectoria del octogenario artista, incluyendo óleos de inconfundible corte Madí, de los años 40's y 50's, construcciones, monolitos, diseños y proyectos. Sus esculturas son "maquetas de obras", pensadas para emplazamientos públicos, donde se observa un cruce entre "lo racional y lo sensible" en un constante juego maniqueo de bipolaridades. En sus últimos trabajos puede entenderse su frase "cuando uno se vuelve viejo se vuelve barroco(...)empieza uno a acumular cosas". El día inaugural se realizó una conferencia con la participación especial del artista quien detalló, diapositivas mediante, los caracteres de su producción, enfatizando y coincidiendo con Baudrillard para quien "La inmensidad está en nosotros" que lo monumental de una obra no depende de su tamaño. Toda obra, a decir del artista "debe tener una elocuencia propia", parangonado a su extensa carrera, la elocuencia ha sido un valor agregado en su batalla contra lo "cursi" y decadente. Con la humildad y sencillez que lo caracteriza, su arte en más de 50 años no ha perdido por esto, el ejercicio del poder crítico y transformador de la realidad.

Casa de la Poesía en la Casa de Evaristo Carriego

Conozca sus eventos

Lea su diario

¡Gracias, Gutenberg!

Honduras 3784. Tel 4963 2194

El fan club del clown

NO SOY UN CLOWN. ROBERTO JACOBY.
INSTALACION
03.03 AL 30.03. BELLEZA Y FELICIDAD

Por Mariana Sainz

Seré egoísta, hablaré de mí. Rober es la mejor parte de mí. Claro que él "no es un clown"; es muchos, al menos dos. En las fotos puede entreverse nuestra vida como celebración, como dupla de clowns. Una salida a escena para divertirse, hacer reír y conmovir al otro. Escenas y escenitas en una casa con escenario y muchas cajas Fantasy, de donde saltan pelucas y bailes y disfraces.

Clic y risas. Yo, su primera espectadora (No hay clown sin público). Clic y caras. Reconozco que hice míos sus gestos: la ceja en alto, sonrisa y hoyuelo, mirada pícaro con cara de te-pesqué. ¿O nos parecimos siempre? Como dos siameses, dos compañeritos de jardín. Eternos Peter Pans. Surfers de la felicidad compartida. Aquí van, como títulos privados de la muestra, algunos de los nombres del amor y del juego: Groucho, eximio bailarín de mambo; el chino del dolor; la femme que toca el piano; Polonio con Omar Chabán en una Dinamarca de Cemento; Anito, el melancólico; el gordo y el flaco de la escuela de Frankfurt con su inevitable réplica final: "¡Te adoro, Adorno!" "¡Sos lo Max, Horkheimer!"; Abulia y Vaquetti, dos publicistas muy perezosos; el

conejo Rigoberto y su primo Huevo Frito, dos payasos suburbanos con un show destartado en bicicleta; Tornillo y Ojalito, serial kissers de Los Angeles; Picheuta y Cacheuta, clowns andinos, los perritos imantados, un souvenir made in Taiwan; los Mimosus Pataconicus, una especie en extinción.¹

¿Los sorprende Rober? Ojo que no es un improvisado. Es actor con título. Así lo dice el diploma que recibió de la Tellas: "usted es actor" y no pocos lo confunden en la calle con Anthony Hopkins, Dennis Hopper y James Caan.

Estos clowns interpelan a los nuestros. Esos guerreros del slapstick que salen a escena para sobrevivir. Siempre en presente, siempre desde cero. No hay verdad previa a la escena. Y es la tensión de ese no saber la que le permite al clown crearse y salvar la vida por un instante. Como Sherezades de la acción. Sin defensas ni red pasan al frente. Salto al vacío hacia los leones. ¿Con qué necesidad? Con ninguna. En esa gratuidad está la magia.

Raro y desprotegido, el clown intenta ser misterioso para esconder que no sabe. Es el coraje de decir me siento tan raro que voy a proponer algo para gustar. El clown es acción: no es "lo digo"; el clown es "lo hago". Se presenta ante nosotros para mostrar una gracia y... fracasa. Y en sus pequeños fracasos está su triunfo: lo bueno funciona y lo malo -si uno lo acep-

ta y se da cuenta que no hay nada más-también funciona. El clown es un equilibrista de ese dilema: se van a reír de uno o no se van a reír. Lo aplaudirán o no. Supervivencia del segundo. Sólo por el placer de continuar.

¿Qué invento para estar en escena y que no me echen?, se pregunta el clown, que sólo quiere gustar. ¿Y nosotros? Sólo quiere que lo quieran. El clown sabe, sabemos, que no se puede dar marcha atrás. Él mismo es la exhibición y afirmación del defecto. Sólo sabe que hay que tomar el error y hacerlo nuestro.

Claro que no es tan fácil ser insoportable. Es todo un arte. Hay que poder ser patético. Hay que ser muy valiente para ser tonto y reconocer que uno es la víctima. Las humillaciones, el colapso a tiempo de la dignidad tienen la recompensa en la risa de la gente, en el aplauso, en su atención. ¿Y si no llegan? Ese es el riesgo que corre a salir a escena. ¿Con qué necesidad? Con ninguna.

El clown es el campeonador contra el sentido común, contra la gravedad, en todo los sentidos de la palabra. Esta muestra nos hace preguntar por nuestros clowns. Wo sind die Clowns? ¿Dónde están los clowns?, canta Zarah Leander. Vielleicht nächstes Jahr. Tal vez el año que viene.

En la muestra falta una foto donde Rober Clown aparece aupa pero desmoronándose de un Brecht de Bronce gigante en las puertas del Berliner Ensemble.

Teatritos clownados

NO SOY UN CLOWN. ROBERTO JACOBY. INSTALACION
03.03 AL 30.03. BELLEZA Y FELICIDAD

Gonzalo Kipnis Jacoby se tomó su tiempo para hacer lo que dio en llamar su primera muestra individual. Desde las remeras de "Yo tengo sida" que no le veía hacer nada.

Ahora, expone en la galería de los "emergentes" aunque está bastante grandecito. La verdad es que no me esperaba lo que vi. Al entrar a la sala, el espacio te desestabiliza y es como si hubiera varios teatritos a la distancia. De cerca son detalles de fotos de payasos patéticos como siempre son los payasos. Y siempre se trata del mismo Jacoby clownado.

Una canción lejana y un idioma incomprensible me llevó al pasado y vi muchos caras en esas caras y los sentimientos me afloraron. Casi sin recursos se llega a resultados misteriosos, imágenes que me persiguen hasta ahora.

Hace tiempo que no me emocionaba en una muestra.

Jacoby: como lo odio pero qué bien lo hace.

Happy together

"HAPPY LIFE". CATALINA LEÓN, CRISTIAN TURDERA, MARINA BANDIN,
GUILLERMO UENO, MARCELO LÓPEZ
DEL 12.1 AL 1.2. BELLEZA Y FELICIDAD

Por Romina E. Freschi/Roly pony fun Una parejita de orientalitas y un happy together muy especial. Un mundo de fotos, collages, dibujos, bordados, bordaditos. La infancia sigue siendo el lugar en el que el arte tiene sentido pleno. El jardín, la tele, las flores, los gatos y los perros son los objetos de ese arte; se transmutan en mensajitos secretos, son las representaciones que otorgan sentido y felicidad a la vida pues así continúa. En la infancia el sujeto no se separa del objeto, es indistinto, es cambiante. Es hermanito, hermanita, hijo, hija, padre de mascotas, de juguetes, de amigos, destinatario, protagonista de todo, todos los juegos a la vez. De grandes, sólo la nostalgia trasciende y quedan los hijos – los niños y las mascotas – para exponer en el lugar del arte, el paraíso perdido. Esta UNA happy life compuesta por varios artistas en conjunto es como una visita al altílo, al universo de lo chiquito, que es aun hoy el mundo del arte: el amor y la poesía, viceversa, el uno en la otra y también viceversa.

Contemporáneo empapelado Pintura Pintada

FF FW. EL FESTIVAL DE LA FOTOCOPIA. CONCEPTO: CECILIA SZALKOWICZ Y GASTÓN PÉRSICO. ALE STAR, ANDI NACHON, CAROLINA MIKALEF, CRISTIAN TURDERA, DARIO FEAL, DIEGO BIANCHI, EUBEL, GABRIELA FORCADELL, GUILLERMO UENO, JOAQUÍN SUÁREZ, JUAN GARCÍA, JUAN SEBASTIÁN BRUNO, LOLA GOLDSTEIN, MARIANO GRASSI, MARIANO MAYER, MARINA BANDIN, NACHO IASPARRA, PABLO RUIZ, WILI PELOCHE
03.02 AL 19.02. BELLEZA Y FELICIDAD.

Por Gabriela Bejerman Cuando era adolescente recortaba fotos de las revistas y las pegaba en las paredes de mi cuarto. Mi sueño era empapelar toda la pared con fotos sacadas de las publicidades de ropa que más me gustaban. Mi mamá por supuesto se oponía a la idea pensando que se trataba de algo sin sentido, de mal gusto. Cuando vi la muestra del festival de la fotocopia, sentí algo así como una venganza artística de mi sueño de adolescente, las paredes de byf del piso al techo cubiertas por completo por fotocopias enormes de imágenes de toda clase. Las imágenes estaban bastante lejos de aquellas publicidades que yo recortaba. Lo que vi en cambio fue una sensibilidad reflejada en esas paredes que me impactó por su coherencia. Entre todas, y a pesar de las diferentes tendencias de los artistas convocados, conformaban una totalidad homogénea. Como si los 21 artistas hubieran escrito y dibujado entre todos un cuaderno y luego lo hubiesen fotocopiado y agrandado. Más allá del soporte rescato de esta producción su apuesta estética: un lirismo contemporáneo que se detiene en pequeños objetos "mágicos" de la vida cotidiana y que mezcla lo ultratecnológico con lo artesanal, el collage manual con el "cut and paste" de la computadora, y que se nutre de imaginarios diversos: el diseño japonés, la fotografía de casamientos, el diseño industrial, el mundo de los muñecos de pañolenci, la neopsicodelia, y el naif-trash.

Sismo y narcisismo

GRACIELA SACCO
DICIEMBRE 2000. DIANA LOWESTEIN FINE ARTS

Por Romero "El placer narcisista de expresarse para nada" conforma para el sociólogo Oscar Landi una característica de esta sociedad donde "él calculo individualista de las personas en el mercado se viene imponiendo de un modo desolado a la construcción de lazos solidarios".

Esta afirmación se puede extender a ciertos artistas sordos y ciegos a la realidad social en que viven y que terminan siendo ellos mismos emisores y receptores de su propia obra.

Esta inevitable introducción tiene que ver sensiblemente con la obra de Graciela Sacco y que confirma que hay artistas que siguen preocupados por los problemas que angustian al hombre contemporáneo. Los ojos impresos que nos miran por todos lados y las persianas que establecen esa variable lectura de las imágenes hablan de la mirada como zona de riesgo, de la mirada como espacio de control y de amenazas. La recurrencias a la mirada en la obra de esta artista pone en evidencia al espectador, lo pone al descubierto, lo está acusando por medio de los espejos, de la fotografía o de la linterna que exige la búsqueda de cada uno de su propio espacio de conciencia. Una mirada crítica que pone al límite cualquier pregunta acerca de la existencia de la sociedad actual.

COLECTIVA. PINTURAS
DICIEMBRE 2000. CECILIA CABALLERO

Por Julián Polito (goolian@yahoo.com) Con selección y curación de Magdalena Jitrik y Fabián Burgos se presenta en esta muestra una colectiva de pintura de artistas muy jóvenes cuyas edades promedian los veinte años. La primera sorpresa que tuve en la muestra fue que todo lo expuesto es pintura sin intervención de técnicas mixtas, como digitalización, tranfer, foto, etc. Lo que me sugiere que estos jóvenes artistas recuperan el goce de pintar. Luego el hecho de que a pesar de la diversidad se vislumbra una uniformidad de discurso que según Burgos tendría que ver con lo territorial. De lo que sí estoy seguro es de la originalidad de la propuesta. Algunos privilegian el gesto como N. Pereyra o A. Casanova. Otros toman elementos del diseño para construir estéticas robóticas (M. Di Paola) o de tratados científicos para armar gráficos de Scientific American en ácido lisérgico (M. López). Otros artistas proponen relecturas minimales de la abstracción (como C. Belmont o M. Scafati) sin abandonar un cierto estructuralismo que deviene obsesivo en M. Rogowicz. De los figurativos me gustó la climática obra de S. Vila con rostros difuminados o paisajes de cuño expresionista. En resumen, es más que bienvenida esta nueva camada de pintores; es muy valioso el gesto de Burgos y Jitrik al bucear en los talleres como buscadores de perlas y quedo esperando expectante las individuales de varios de ellos, sobre todo la de Mariana López.

El alumnado se expresa

ALUMNOS ESPACIO BUENOS AIRES -FOTOGRAFÍA
1.12 AL 30.12.ESPACIO BUENOS AIRES.

Ana Paroni El Espacio Buenos Aires es un centro dedicado a la enseñanza de oficios diversos hasta lo inverosímil mayormente relacionados con la moda; es bueno saber esto antes de acercarse a la Galería Blanca ya que la muestra actual tiene por objetivo dar a conocer el trabajo de un conjunto de alumnos egresados de los cursos de fotografía de moda, por lo cual puede resultar un tanto redundante para quien desconozca esta circunstancia. Se exponen allí una amplia cantidad de fotos, variaciones de producción y encuadres mediante, que ponen en foco a la figura humana desde una intencionalidad de tipo publicitario (uno puede jugar a adivinar qué marca acompañaría la foto en cada caso) que puede adaptarse mejor o no a ciertas opciones ya constituidas como modelos. Y es que la burbuja de la moda parecería ser un sitio donde el mundo es susceptible de ser representado ya sea explotando y explicitando la teatralidad de la pose (a veces, hasta el empalago del que algunas fotos logran escapar; en este caso, las más sugestivas y personales quizás sean las de I. Magnasco); ya sea simulando una espontaneidad demasiado atada al molde de lo supuestamente "free" y por eso mismo carente de efecto (subgéneros: "la parejita desfachatada", "la parejita tierno-naif" y "no me importa si salgo fea"). Dos polos que se trabajan sin demasiada riqueza

Viagra de la Naturaleza

"FITOTRÓN 2". INSTALACIÓN. LUIS F. BENEDIT
29.11 AL 30.12. RUTH BENZACAR

Por Iván Calmet

Con Fitotrón 2, Benedit vuelve auténtico como en los setenta. A diferencia de su producción gráfica con esta obra se preocupa más del hombre que del arte.

Benedit proyecta un campo para el desarrollo agrícola de gauchos que podrían llegar a ser astronautas o acuonautas alguna vez. Su prolija arquitectura (*) recrea o memora de manera robótica la tierra rural de la que desconfía y, mediante

un protectivo encierro, germina plantitas de raíces enloquecidas por un permanente rocío iluminado.

El arte por medio de esta obra decide que debe permanecer vivo, y Benedit por medio del arte pretende rediseñar su historia y la del mundo para avanzar sobre él por un nuevo camino aséptico, donde los verdes puros reviven bajo la luz artificial de los velorios. Sabemos que las lágrimas curan. Y es el llanto quien justifica inconscientemente la instalación. Florencia, mi mujer cuando vio la muestra me dijo: "... las raíces están tristes, no crecen con la altivez de haber tenido que empujar la tierra..., la forma de las raíces

no tiene sentido...".

¿El hombre sobrevivirá bajo una lámpara? El arte ha sido fundamental para la comprensión del mundo, y en este caso se apoya en la ciencia para alarmar. Benedit ve el humus de todas las familias contaminable ¿El arte es el viagra de la naturaleza? ¿Aguantamos saber que la tierra va a vivir más que cualquiera de nosotros? La galería parece "Fuga en el siglo XXI" mezcla con pueblo fantasma. La muestra es complicada. Aleja, intriga, y como me dijo un amigo: "...es más difícil describirla que hacerla..."

(*) Casita de policarbonato sobre pelo-pincho o ranchito espacial.

Extraña pareja

"FITOTRÓN 2". INSTALACIÓN. LUIS F. BENEDIT
29.11 AL 30.12. RUTH BENZACAR

Por Raúl J. Fernández

Vuelta al ruedo de Benedit sobre aquellos proyectos que lo llevaron por el mundo (Venecia, New York) en su intento de unir arte, ciencia, historia social y ecología. Este Fitotrón II, a 28 años del primero, consisten en una cámara de crecimiento de plantas, en este ca-

so pimientos, con control de ciclo de día y noche, iluminación y nutrientes. Se fusionan en este proyecto sus raíces de arquitecto y artista en la construcción de un hábitat que juega con la posibilidad de, en un futuro no muy lejano y en un mundo cada vez más poblado, recurrir a la producción sin necesidad de tierra. El artista propone la alternativa de los cultivos hidropónicos. Fusionando en este proyecto el arte de conceptos y el arte de procesos en el intento de capturar el cambio de lo

vivo; toma elementos extra-artísticos y los recontextualiza, en donde lo artístico pasa por producir un discurso metafórico que intente hacernos tomar partido en una naturaleza en constante corrupción. Algunos desperfectos técnicos a la semana del proyecto, nos hace por el momento, seguir pensando que la naturaleza sigue rigiendo mejor los destinos de los seres vivos que todo intento de manipulación humana. Arte y tecnología ¿una mala pareja?

La germinación del poroto llevada a la náusea

"FITOTRÓN 2". INSTALACIÓN. LUIS F. BENEDIT
29.11 AL 30.12. RUTH BENZACAR

Por Maruja Lobato

Apelando directamente a la memoria emotiva, la segunda versión del Fitotrón reconstruye uno de los momentos clave del aprendizaje de cualquier argentino, poniendo en escena la exégesis monumental (en tanto se erige con la elocuencia de todo monumento) de un experimento del área de las ciencias naturales tal como es tradición

en la enseñanza vernácula. Inserto en un panorama que iconiza y propone reflexionar sobre el impacto de las percepciones de la infancia, Benedit juega, asimismo, con la alquimia de los elementos a modo de metáfora: el agua, seca. De esta forma, el líquido ya no moja, sino que usurpa el sitio que por generaciones fue imperio del secante, en la era de las lapiceras – fuente (un tropo más: la fuente esta vez no es una lapicera, sino una fuente en su sentido literal). El papel secante pasa a ser, de este modo, el gran elemento ausente. El resto, nos

apabulla en su materia explícita: estamos frente, nada menos, que a la famosa germinación del poroto en escala macro. Más que criollo, metacriollo, el más patricio de nuestros creadores nos alecciona con su pedagogía política: si nunca debemos olvidarnos que formamos parte, en esencia, de un país (además de ganadero) eminentemente agricultor, no deberíamos distraernos al afirmar que todo el arte latinoamericano, frente a las apreciaciones de este creador, no es más que un poroto.

Más impávidos que un mueble

"VARIACIONES" DOLORES ZINNY Y JUAN MAIDAGÁN
29.11 AL 30.12. RUTH BENZACAR

Por Dolores Coppola Dijo Robert Morgan en alguno de sus populares seminarios: "gran parte del arte que hoy se exhibe en el mundo, nos deja como espectadores, más impávidos que un mueble". Descolocando apenas esta fórmula, los siempre rosarinos Zinny y Maidagán impiden que tengamos cualquier tipo de duda acerca de lo aburrido que puede resultar un mueble. Más aún, si este se presenta como una obra de arte. Aparte del esquinero atrofiado y la inservible alacena, intentan esta vez intervenir el espacio con una poética similar a la que ya conocíamos por el talento de artistas como Marie Orensanz o Gladys Nistor, claro que sin la delicadeza de la primera y menos aún con la provocación obscena de la segunda.

Lo más atendible de este conjunto, sin duda, es el texto del catálogo: una conversación de los expositores con el también rosarino (aunque ya deberíamos calificarlo de internacional, a secas) Carlos Basualdo. Resaltan en él los nombres de Bioy Casares, Borges y Duchamp. Allí leemos que Bioy construía sanguches de ficción en el medio de una pura normalidad o de lo inevitable que resulta encontrar a Borges en Estocolmo porque le negaron el Nobel. Beatriz Sarlo no lo hubiera dicho mejor.

Revival con grumos

INFORMALISMO.
DEL 22-11 AL 16-12-2000. GALERÍA PRINCIPIUM

Por Raúl J. Fernández Esta exposición propone revisar una de las páginas más interesantes de la plástica nacional, reuniendo tendencias emparentadas a las poéticas informales que allá por los 50 pretendieron insuflar aires nuevos al panorama local. Así, el espacio plástico, en clara oposición a la racionalidad del arte concreto, incorporaba los despojos de una sociedad, reivindicando lo matérico y lo gestual el arte quedaba abierto al juego y a la experimentación con trastos viejos, manchas, grumos y chorreaduras.

El recorrido de ésta muestra incluye desde los impactantes "collages" de Luis Wells, pasando por otros clásicos del informalismo: Kemble, Greco, Pucciarelli, Barilari, Maza. Obras de Sara Grilo y Fernández Muro cuyas tendencias están bastantes alejadas de los planteos del grupo informal antes citado, como así también abstractos libres como Clorindo Testa y Kasuya Sakai. Faltó a la cita el clima que se creaba en aquellas exposiciones informalistas, caracterizadas por el sentimiento de agresión y de "fealdad" que se transmitía al público. Quizás por lo variado de las tendencias reunidas, todo se diluye en una "formal" muestra. No obstante, este hecho no quita el merecido valor testimonial en el intento de recrear una irrepetible época del arte local.

Alan Pauls
colaboró suscribiéndose a ramona

Raúl Escari
colaboró suscribiéndose a ramona

Arte Beca

"VARIACIONES" DOLORES ZINNY Y JUAN MAIDAGÁN
29.11 AL 30.12. RUTH BENZACAR

Por Iván Calmet El circuito artístico porteño se ha convertido en una carrera olímpica de 5 metros con pocos carriles para correr. Todos quieren estar y competidores sobran. En las selecciones ganan los que muestran medallas de competencias como estas, los que nunca olvidan anotarse y los que obtienen falsos músculos sin entrenarse. Las carreras ni se corren ya que para la prensa basta con fotos excelentes de inflados atletas.

Denomino ARTE BECA a este podio de músculos fofos que nada soportan. Al público le gusta más ver la foto del atleta como modelito que como deportista. Y ese es el sentido que está cobrando el arte para algunos. Las becas están tomando un lugar de poder en el que hacen de los artistas seres que nada tienen que ver con el arte y mucho con la mentira, la apariencia y lo invertebrado.

Este ARTE BECA es como un árbol inexistente que paradójicamente da frutos, inmaduros y podridos. Con una colgada fría, automática y seca, la muestra de Zinny y Maidagan termina sin empezar. Su potencia expresiva está demasiado emparentada con la idea de "realización". Los realizadores realizan. Hacen lo que otro desea. No tienen iniciativa ya que todo se encarga. Las revistas de modas mueren por fondos con obras como estas para fotografiar en fuera de foco. Al ver esta muestra me acordé del aburrido discurso del insípido Richard Deacon describiendo sus bodeques ni siquiera escultóricos en una de las charlas de Trauma. Si las carreras de los autos locos se hubiesen corrido en nuestro país, con seguridad las hubiese ganado todas Pierre Nodoyuna.

Lo tradicional y lo digital

C. MARCO DEL PONT; C.FASAH - GRABADOS
6.12 AL 16.12. GALERÍA HOY EN EL ARTE

Ana Paroni- Celia Marco del Pont Aguafuertes y aguatinas donde lo expresivo encuentra buenas y equilibradas composiciones; conjugan el dramatismo y la síntesis en atmósferas interesantes, intrigantes, familiares a la fantasía. No podemos saber si los pertenecientes a "La Serie de los Relatos Marinos" parten claramente de algún texto o si bien aluden a todo un universo literario; en todo caso, bien contadas están las historias por estos grabados.

Cristina Fasah: Más que grabado, digitalización; la artista presenta cuatro pequeñísimos trabajos en contraste con otros tres de gran tamaño donde la imagen parece surgir del cruce entre el grabado tradicional (en chapa) y la tecnología digital. Quizás no importe saber dónde está el uno o la otra, hasta qué punto y de qué manera llamarlo -importa, sí, conocer el vínculo.

Elba Bairon
se suscribió a ramona

Cynthia Cohen
se suscribió a ramona

Electrotrazos y porcelanas muertas

PROYECTO TRAMA. INSTALACIÓN. ERNESTO BALLESTEROS Y MARCO PAULO ROLLA
NOVIEMBRE 2000. .ESPACIO DUPLUS

Por Iván Calmet

Muestra íntima y profunda. Los dos artistas saben lo que hacen. Lo metafísico y detallista los involucra (todas las partículas sirven para narrar). Ballesteros en sus paredes encuentra el espacio ideal para extender sus trazos (miles de finitas líneas en lápiz) y como un gran fantasma aparece y desaparece el electrocardiograma del soporte/obra. El artista crea la sombra de lo invisible en la física y la biología, y la obra, estática y nerviosa, es abstracta y expresiva al descifrar con lupa los minúsculos circuitos magnéticos de lo narrativo. Los muros dibujados se independizan de lo

sensible del autor.

Las obras del brasilero Rolla, figurativas y surrealistas, se acomodan con lo abstracto de las paredes. Las pequeñas estatuillas (*1) esperan rotas y abandonadas ser descubiertas en su naturaleza íntima. No quieren ser restauradas, son materia forense. Tal vez el artista las mató para darles un cuerpo y una biografía. Estas obritas me recuerdan los programas estilo Celebrity Profile (de Entertainment), donde cuentan obscuramente los finales trágicos de estrellas decadentes o en decadencia (*2) En estas biografías nadie sobrevive y todos cobran vida en la muerte. Generalmente estos "personajes" fallecen tras ser derrotados por la nada y la ambición. Morbosos casos policiales. Todos en su angustia existencial, buscando agua en el desierto de la humanidad, se rese-

can, mueren y resucitan intentando conmover al público haciendo de la vulnerabilidad una categoría ética. Los débiles son buenos, son bellos. La decadencia y la pretensión pompier de la porcelana se personaliza y cobra sentido en el quiebre trágico de su superficie.

Esta muestra curada por los artistas me encantó. Excelente. Debería haber sido difundida.

(*1) El artista quiebra por el cuello antiguas estatuillas de porcelana de estilo inglés u holandés. Modela con arcilla órganos y esqueletos proporcionales a las estatuillas y los introduce en el interior de las porcelanas haciéndolos salir por las aberturas.

(*2) Dana Plato (actriz de "Blanco y negro), Sabanha (actriz porno), etc.

El pan nuestro de cada día Pase y vea

MONDO PANO. OMAR PANOSETTI. DIBUJOS
11.12 AL 8.01. ÁTICA

Por Osvaldo Jalil – ojalil@fibertel.com.ar Ejércitos de épocas remotas sobre edificios de varios pisos mientras la tierra se abre. La virgencita de Luján en algunos rincones, un perro sodomizado por un cocodrilo, en otro rincón un picadito callejero entre oficiales o soldados, o la primera copa América como quiere hacernos creer, nunca lo sabremos. A lo lejos, la trinchera contra el indio. Mientras, allá abajo autitos minúsculos corren en carreteras hacinadas de gente y animalitos casi indescriptibles. Alguien se tira por una ventana. Otros vuelan. Grandes dibujos de un gran dibujante. El Pano se divierte. El Pano nos divierte.

En sus trabajos de pequeño formato unos enamorados miran la luna sobre el río. Con elementos mínimos en esos trabajos nos sigue contando historias en blanco y negro.

Omar Panosetti presenta además su libro, Mondo Pano de muy cuidada edición con todas sus historias, con su historia y sus personajes ya reconocibles.

MUESTRA COLECTIVA PEQUEÑO FORMATO. OUTLET ARTERIA
16.12 AL 30.12 ARTERIA

Por Celeste Najt El etéreo lugar dispuesto en base a la liquidación por motivos festivos. Manteniendo un hilo imaginario, las obras. Cada una, reflejo de un artista diferente, suministrándonos su propia definición artística. Deformemos las tradiciones y hagamos del arte el mejor regalo para una Navidad moderna. Al comienzo, nos iluminamos con la luz interior, que es ventana. Luego, alguien con alma naranja dirá: "soy feliz", desde la pared de enfrente. En el rincón, aparecen las prendas de vestir y el espíritu de lo útil se presenta a dúo. Los pasos individuales nos transportan hacia el sector minimalista: Pequeñas totalidades blancas. La foto de la parte sensual sexual y sus sinónimos materiales. Se repite el formato "en serie" pero en acrílico fotografiado. El cielo es bien turquesa y el sol, muy amarillo. Nos reencontramos con el fondo blanco, una vez más, pero con indicaciones de posición y acción: "left-trip-no te duermas." La mixtura de interiores humanos conforman el outlet de un nuevo arte ("navideño") para que uno pase, y vea.

Diana Ordoñez
recibe ramona en su casa

Alejandro Correa
apoya a ramona con su suscripción

María Ibáñez Lago Riglos
apoya a ramona con su suscripción

Juan Pérez Jaglin
se suscribió a ramona

Soledad Echeverri Boneo
recibe ramona en su casa

Carlos Salqueiro
apoya a ramona con su suscripción

Mirada en el después

MIGUEL MITLAG. FOTOGRAFÍAS
DICIEMBRE DE 2000 .SONORIDAD AMARILLA

Por Evaristo Carriego
(e_carriego@yahoo.com.ar)

Transmitir a través de un texto una muestra de arte me lleva a pensar una secuencia de objetos que cobra consistencia más allá de la suma de objetos individuales para convertirse en un sistema de objetos, y por ende pensar una muestra de arte y "textualizarla", es pensar en un contexto y en una narración. La muestra de Miguel Mitlag se desarrolla en un contexto especial, un antes y un después. Un antes signado por el concepto de viaje y de observación, el ojo de fotógrafo asociado al ojo del viajero. Un después dinámico y estático, contradicción tan cierta

y real como pocas, que presenta la muestra en una galería muy pequeña pero no atada a paredes sino en un recorrido aéreo. Casi reproduciendo el viaje, pero en una sintética secuencia, a través de una habitación, a través del aire de Sonidad Amarilla que suma olores de comida exótica. El sentido de la muestra es el del camino, es el sentido de cada foto, que como en una película desarrolla la narración. El ojo de la lente siente y descubre el paisaje, sus reglas y su gente. Y se constituye en narración del viaje, en una jornada de conocimiento, donde se suma descubrimiento a través de la mirada. Y que se vuelve a descubrir a través del nuevo ordenamiento, montaje, de lo que ha sido visto Pero hay más, porque Mitlag descubre la inasible propiedad de la textura y la relaciones que el paisaje

crea a través de textura, color y actitud. Texturas todas, al fin, que relacionan la visión con otros sentidos y despiertan en la memoria del tacto lo que no tiene que ver con la experiencia de el sentido mismo. Y mis sentidos despiertan al otro tiempo del después, porque me descubro como expectador y comunicador textual de lo visual recordando imágenes, como en una sesión de asociación libre freudiana. Color: el celeste y el rojo, un personaje: la espalda del hombre en el camino, un objeto: las mandíbulas de tiburón. Camino y paisaje, textura de colores, materiales y gente, se convierten y conocen a través de esta muestra. Un documental, no ya de lo que se ve, sino de lo que se ha conocido y vuelve a conocerse cuando la mirada se pone en el después y resignifica lo vivido

Conservas de tiempo comprimido

VISPERAS/ 2.

ELADIA ACEVEDO, AMALIA AMODEO,
MARCELA ASTORGA, ALEJANDRO BONZO,
LEO CHIACHIO, DANIELA CUGLIANDOLO,
MARULA DI COMO, MARTIN DI GIROLAMO,
PATRICIA DOMINGUEZ, KARINA FARIAS,
GUADALUPE FERNANDEZ, VICTOR FLORIDO,
GABRIELA FRANCONI, PABLO LOZANO,
MARCELO MICHELI, ALBERTO PASSOLINI,
NORMA ROJAS, ANDRES DA SILVA,
CHINO SORIA, SERGIO VILA ,ANALIA ZALAZAR

16.12.00 AL 29.02.01.

POP HOTEL BOQUITAS PINTADAS

Por Xil Buffone

Boquitas es un espacio apasionado. El espíritu romántico alemán (el que gusta de contemplar inmensidades sublimes) en alianza con la intensidad intimista del desborde latino. Extraña pareja la que funda la casa del

ensueño en una antigua esquina del barrio Monserrat.

El espacio conserva tiempo comprimido. Poetizar los espacios es un gesto casi musical: así se inicia en la planta baja con un bar muy rojo de techos altos y luces cálidas. La escalera de mármol asciende en espiral hacia las dos plantas superiores y la terraza. En cada piso hay un hall, el sitio intermedio de la espera que articula las puertas hacia las habitaciones. Cada cuarto se reserva otra intimidad más profunda, la de los baños.

La fiesta inaugural fue un encuentro de despedida del año. Gente circulando por todos los niveles, descubriendo las obras entre los muebles, recordando películas, evocando fantasmas, leyendo por igual al cepillo limpia inodoros que a la obra mimetizada entre sanitarios reglamentarios.

Alberto Passolini ofició de presentador y organizó un paseo guiado por la muestra,

el público descubrió en los baños: jabones-vulvas de resina, cortinas con fotos eróticas en la ducha, potus azules, espejos con floritas y que el baño puede ser un buen lugar de proyección de un corto que contaba de azulejos...En las habitaciones: el video de ojos impares, los cuadros, el piano-sugus blando o el bac-kligthazul, donde la alfombra o el biombo pueden que sean obra. En los halles mariposas de acetato, lámparas, changuitos en miniatura, cuadros con alambres y peluches bancos. En la terraza un caballo de calesita cubierto de gomis y las semillas de paraíso.

Leer una casa, leer un cuarto, leer un pop hotel que organiza muestras de plástica en sus entrañas, con una azotea donde se presentan libros, recitales de poesía, shows musicales entre repose-ras y vecinos, canteros con flores y tragos con amigos...es leer un espacio vivo, que no desea dejar de ser poseído ni soñado.

Lidia Aufgang
recibe ramona en su casa

Oswaldo Monzo
apoya a ramona con su suscripción

Diana está en la trenza

DIANA AISENBERG . DIBUJOS
DICIEMBRE 2000. BAMBÚ CAFÉ

Julián Polito (goolian@yahoo.com) Dentro del ámbito de un cuidado café de Buenos Aires, felizmente ganado como espacio de muestra; Diana Aisenberg presenta una serie de dibujos que a primera vista podrían parecer disímiles e inconexos. Pero, al mirar el conjunto se entrevé un juego sutil y delicado que funciona como la representación de una metáfora manteniendo el mismo nivel de delicadeza que presentan las obras en su factura. Una frase, "los amigos se reunirán alrededor de ti como rodeando una presilla para el pelo" aparece escrita con femenina caligrafía en una serie de cuadritos sobre una pared. El resto son dibujos que representan cabezas de mujer con trenzas y rodeos, generalmente vistas de espaldas; que me recordaron un poco a la instalación de Kuropatwa en la Bienal de Arte del MNBA. Pero si entendí algo de ambos planteos artísticos, la similitud sólo queda en lo superficial. En suma una muestra pequeña y delicada, pero no por eso menos interesante.

El repliegue y la sensualidad

DIANA AISENBERG . DIBUJOS
DICIEMBRE 2000. BAMBÚ CAFÉ

Por Claudia Groesman Trenzados que se enroscan sobre sí mismos, abiertos y blandos, comprimidos, tensados, mullidos y texturados, modelos de tocados femeninos. Los peinados sugeridos en dibujos que asemejan bocetos de coiffeur, sufren un proceso de abstracción, en el que cada imagen adquiere un sentido plástico propio. (¿Veo injertos, protuberancias, vistas macroscópicas de universos microcelulares, enredaderas, reptiles?). Estas formas, ya liberadas, evocan rostros ausentes y en su horizonte genérico, nos revelan una sensualidad oculta, que es moderación y promesa. Hay una musicalidad cuyo movimiento oscila entre la ondulación continua y la tensión de un grito ahogado, silenciado. Un repliegue y una violencia latente, se contraponen con las delicadas imágenes de la sombrillita amarilla y la tetera, especies de poemas haiku que expresan un pliegue más del universo femenino que atraviesa toda la obra.

Orgía a la romana

EL BANQUETE PERFORMANCE
NOV. 2000. ESPACIO GIESSO, TALLERES ABIERTOS EN SAN TELMO

Por Malena Bandononiuchi El concepto era demasiado límpido, transparente y de alguna manera, por eso limitado. Era una fiesta satánica con mucha comida aunque faltaba el cabrito. Gente que se conecta con su cuerpo a través del teatro, mostrando sus partes, pero en la obra tiene tabúes actuando sin moral y utilizando la técnica del frottage pero en su propia carne en torno a una mesa redonda, y juguemos a la ronda porque somos muy libres todos desnuditos: liberate y "soltá tu pelo con wellapon", porque el toque final es la limpieza con detergente dejando en la sala el olor a paté mezclado con sandía. La interacción con el público: vino y pizza "piola". Quedé estupefacta con esa orgía a la romana; sí, sin duda alguna.

Enlazarte

DIANA AISENBERG . DIBUJOS
DICIEMBRE 2000. BAMBÚ CAFÉ

Por Juani Neuman Trenzas y nudos forman una línea larga en un espacio chiquito y amarillo, lleno de mesas y con vidrio a la calle, un espacio difícil de rodear. Los lazos no hacen mas que mostrar sus posibilidades de enredos, con una naturalidad como si tal acción, la de enredarse, no implicara mas que un soplo suave, un movimiento sin querer, un marcador que apenas toca la hoja. Pero a pesar del aire sereno que los anuda, cada uno es en sí mismo, un recorrido por adentro del movimiento del lazo o un pensamiento suelto sobre la verdadera forma de la forma verdadera, nada raro para ser una obra de Diana Aisenberg. Esa línea que deja la mano y que vuelve una y otra vez sobre sí misma, como queriendo formar algo que ya se reconoce, es tal vez una única línea que despliega un infinito de obras tan disímiles como relacionables, entroncadas como partes de lo mismo. Peinados, nudos y palabras van trazando un juego en el espacio pictórico, a pesar de lo contracturado del tema, es un placer visitar esta muestra, todos los lazos parecen divertirse de estar dibujando.

Intercambio que saltea intermediarios

"GENERACIÓN ESPONTÁNEA". 9 FOTÓGRAFOS EN EL TALLER DE MARCOS LÓPEZ
25 Y 26.11 EN "A ESTUDIO ABIERTO" TOUR CULTURAL EN SAN TELMO

Por Valeria González Acorde a una lógica consabida, la idea de estudio abierto, introducida en Buenos Aires hace un par de años por artistas -precisamente con el fin de mostrar su obra eliminando intermediarios críticos e institucionales- fue reapropiada por el sistema. Esta vez los réditos fueron capitalizados por el Gobierno de la Ciudad que, articulando los esfuerzos de más de cincuenta artistas, logró, con una inversión mínima, generar un evento cultural de gran envergadura en una de las zonas de su atención: San Telmo.

La segunda edición de Finochietto Estudio Abierto de Fotografía, dentro de este nuevo marco, estuvo esta vez dedicado a los jóvenes. Podríamos detenernos en la referencia a las obras, de preocupaciones dispares y calidad pareja: la magia poética de las polaroids intervenidas de Paula Grandío, el tiempo atrapado en las panorámicas de Esteban Pastorino o en las multiplicadas luces urbanas de Pablo Zicarello, la nostalgia latente en los paisajes sencillos de Nacho Isparra, la síntesis entre fotografía clásica y análisis social en los retratos familiares de Sebastián Friedman, la referencia histórica que carga de contenido las composiciones "minimalistas" de Francisca López, la potencia del recorte subjetivo de Carlos Velar, las atmósferas trascendentes de Santiago Porter, o el acento entre expresivo y conceptual de las series de Luciana Betesh. Pero más interesante es destacar lo que los artistas mismos consideraron más importante. La fuerza de unidad de la muestra no radicó en una dirección estética sino en el éxito del intercambio y en una labor conjunta exigente y generosa. Todo (selección, montaje, iluminación, convocatoria, todo salvo la torta de durazno obsequiada por la Municipalidad y la presencia de algún visitante jerárquico) corrió por cuenta de los creadores.

“El ingenio”: una dulce idea tucumana

Por Pablo Guiot y Sandro Pereira

“El ingenio” es un proyecto independiente con espíritu cooperativo. Un grupo de artistas plásticos tucumanos con ideas afines, decidimos compartir nuestro tiempo de trabajo en un espacio común: “El Ingenio”, un proyecto independiente con espíritu cooperativo que surge por la necesidad de cubrir un espacio vacío que se produce en nuestra provincia. Comenzamos hace algunos meses a trabajar en un taller, ahora disponemos de una sala de exposiciones que administramos con un carácter curatorial, y próximamente editaremos una revista mensual para la difusión de nuestras actividades.

La mayoría de nosotros proviene de la Facultad de Artes de la U.N.T., donde se comenzó tíbiamente a desobedecer los

viejos mandatos academicistas para incorporar un lenguaje pedagógico acorde al arte contemporáneo. Este fenómeno, junto a otros casos aislados, fue generando un importante foco de producción regional. “El Ingenio” surge para darle una dirección a ese remolino efervescente del que nos sentimos parte, un espacio que apunta a garantizar la producción y la circulación de la obra, y el intercambio de experiencias. Basándonos en un espíritu de apertura y no de aislamiento. De esta manera generar un intercambio de producción a nivel nacional e internacional, accionando así un punto de contacto con el adentro y el afuera.

En Tucumán, además de la “casita histórica”, hay un 30% de desocupación y más del 50% de la población es pobre (como el resto de la región). Una economía quebrada, que influye decisivamente en el aspec-

to cultural; pero en el medio de esto, surgido casi de la propia imposibilidad, gente produciendo arte frenéticamente, nutriéndose de su propia energía, y de la que puede extraer del afuera. Es por eso que estamos aquí, abriendo las puertas de un ingenio, cuando la mayoría de ellos las cierran. Confiamos en nuestra producción, es la base del desarrollo. Apostamos a la definición de cultivo: la acción y el efecto de cultivar. Nuestro motor es crear y crecer.

Parece un proyecto ambicioso, pero estamos dispuestos a intentarlo, y si aparecen dificultades, seguramente apelaremos a nuestro Ingenio.

Para mayor información, nuestro e-mail: ingenioel@latinmail.com

Hasta el 14 de marzo muestra colectiva “Producción”, en “La Subasta”, S. M. de Tucumán.

Realidades abrasivas

SERIE AMÉRICA-CHIAPAS OSVALDO JALIL
NOVIEMBRE 2000. MUSEO MUNICIPAL BRAULIO ARECO POSADAS

Por Jan Kislo

La provincia de Misiones tuvo la oportunidad de observar la contemporaneidad del grabado nacional con la muestra “Serie América – Chiapas” de Osvaldo Jalil.

Ingresar al Museo Municipal Braulio Areco (MMBA) de la ciudad de Posadas y encontrar el relato socio-histórico de Jalil implica ascender hacia sitios de amplia y generosa interpretación de una realidad latinoamericana que convive con el desencuentro atemporal de los hombres y sus causas.

El dibujo estructurante de Jalil en esta serie cede lugar a la expuesta necesidad de gritar desde lo esencial del grabado como lenguaje. La línea se oculta detrás de las formas, lo minucioso ha desaparecido, ojos, manos, una flor en el pecho, han desaparecido, el color de la tarde,

sonidos y luces se ausentan de la realidad del hecho artístico, las sonrisas han viajado en almas rumbo a mejor sitio donde poder hablar de injusticias mundanas. Se observa el rastro vertiginoso de la gubia golpeando la madera con la furia del artista que reinterpreta acertadamente aquel mundo que lo ha quebrado hasta el punto de necesitar dedicarle su obra haciendo un alto en la representación del propio contexto.

En la serie “Dolorosa” seis obras se exhiben a modo de dos trípticos enfrentados. Allí la mujer situada en el papel de joven madre envejecida por la muerte de su mundo conocido, contempla la nada con absoluta desazón sin dejarse de preguntar acerca del todo circundante y caótico. El trazo intempestivo instala arrugas en los rostros inundados de una calma dolorosa. En uno de los trípticos la violencia terrestre se presenta de un rojo que refiere a sangre e indica un dolor que devora la paz de todos los siglos, y enfrente, el segundo tríptico, ausente de rojo, exhibe en blanco y negro la etapa posterior a la

pérdida, ese estado en el que la paz con su armónico respiro ya no volverá al pecho.

La muestra ha traído a la capital de Misiones un acento americanista, un destello de los tiempos actuales en que los proyectiles cruzan los aires alojándose en la carne y desalojando almas por la módica suma de una ideología equívoca por su inmutabilidad.

Quien se acerque a la serie Chiapas buscando clasicismos dentro del grabado pierde el tiempo de modo insoportable. La serie instala una dimensión profunda que debe ser leída en su exacta contextualidad, y aquí, perder la sonrisa frente al lenguaje mínimo de tanta sublime xilografía se torna indispensable, para que respire nuestra humana posibilidad de ser mejores de lo que fuimos.

La obra de Osvaldo Jalil trajo a Misiones la necesaria gestualidad de señalarnos un rumbo hacia el abrazo entre personas de realidades distintas pero de humana identificación.

Carlos Cobas
se suscribió a ramona

Raúl Juiz
recibe ramona en su casa

Muestra de Arte Correo

Un canal artístico y creativo donde desaparecen las reglas del juego del arte tradicional

MUESTRA DE ARTE CORREO

4.12.00 AL 31.1.01 PASAJE ROCHA-LA PLATA

Por Eduardo Sivori

La movida es en el "Pasaje Rocha" de la ciudad de las diagonales donde más de 300 artistas-correo de distintos lugares del mundo participaron de la convocatoria enviando su obra postal. La muestra fue convocada por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de La Plata y la curaduría estuvo a cargo de Juan Carlos Romero contando con el trabajo de Fernando García Delgado tanto para la convocatoria como para el montaje. Las obras expuestas pasarán a formar parte del archivo del "Centro Experimental Vigo".

El Arte Correo (AC) es un circuito o tendencia alternativa de arte donde participan artistas de todo el mundo con propuestas creativas. Es un fenómeno que no reconoce fronteras, donde valen las técnicas y soportes más diversos tales como la gráfica, postales, adhesivos, poesía visual, timbres, libros de artistas, sellos, matasellos, faxes, videos, Cd-rom, etc.

El AC es libre, no tiene patrón ni orden. Es un canal artístico y creativo donde desaparecen las reglas de juego del arte oficial. Es un canal paralelo y alternativo que pone en jaque a las costumbres del correo tradicional. El hecho que la obra deba recorrer determinada distancia es parte de su estructura y de la obra misma, la obra fue creada para ser enviada por correo. Su práctica supone una actividad anárquica por parte de sus cultores que armarán su obra como les venga en ganas y con lo que se le ocurra. El artista generará quilombo con su obra, desazón y desabituación en las oficinas de correo, discusiones de carteros con sus jefes y a la vez su resultado será el de verdaderas joyas gráficas.

Imposible es catalogar el capricho, la rebeldía, la diversidad y por eso es también

imposible catalogar a Edgardo Antonio Vigo, "lei-motiv" de esta exposición.

Esta forma de expresión y aspectos de una comunicación a distancia, la desarrolló entre los años '50 y los '60 el artista norteamericano Ray Johnson con su "Escuela de Correspondencia de Nueva York" (a modo de protesta frente a un aburrido y fastidioso mercado de arte). Para los '60 en nuestro país, Vigo que ya venía investigando acerca del tema, generó una intensa actividad de carácter experimental. En los '70 se identificó con la tendencia internacional del AC y mediante convocatorias, revistas y libros, logró que sus trabajos fueran reconocidos en el mundo entero, además de considerarse a él como el fundador de esta modalidad en la Argentina.

La actividad del AC consiste básicamente en la presentación de propuestas remitidas en sobres a través de los canales de correo tradicional, resignificando sellos, estampillas y códigos específicos del envío corriente, e invitando a los destinatarios a actuar en ese soporte antes de su devolución y construyendo un circuito paralelo

Entre los objetos exhibidos en esta muestra se destacan por su originalidad y creatividad, una remera estampada del artista correo (AC) Norberto Martínez con la leyenda "PASO DEL REY"; una bandeja de confitería en cartón del AC chileno Carlos Montes de Oca; una caja de madera vertical y alargada con una sopapa gigante dentro de ella (con centimetrage tallado en su mango y una cinta argentina amarrada al mismo) y el fondo de la misma forrado con fotocopias de fotos de los artistas Noé, Vigo, Greco, Ferrari; un corazón realizado con clavos amontonados pintados de rojo, 2 pizzas PET (pizza ecológicamente trabajada) "a domicilio x correo" (con tapitas de gaseosas y restos de botellas de plástico) con su respectivo N° de serie de David Cohen Edward y una obra de Susana Lombardo (batalladora de la tendencia) denominada "Caja Postal de

Estampillas XX Vigo" de madera (tablitas ensambladas) sujeta por sogas a un panel, con puerita que el público abre encontrando dentro tarjetitas estampadas, y que posee el sello "ACCION POETICA" logrando además que se le adose el sello de "MESA DE ENTRADAS" de la Municipalidad con la fecha correspondiente.

Se enviaron también cajitas de madera tipo botiquín con frasquitos dentro junto al plano de La Plata compactados, otras con papeles estampados que salen tipo bandoneón, o la que tiene la imagen de un niño muerto dentro de un ataúd con la leyenda: "su abuelo trabajaba en el correo, era perfecto, no escribía cartas a nadie, yo sí".

En general hubo sobres pintados, calados con perforaciones y multicolores, obras con el ya clásico sello redondo y "vigoreano" de "OBRA SEÑALADA" y muchos son también los que utilizaron la cara fotocopiada de fotos de Vigo o fabricaron estampillas de marca personal, enviaron sus poemas visuales (como Emilio Morandi desde Italia), o los que montaron collages sobre el plano de la ciudad.

Los envíos suenan estrafalarios pero bueno es saber acerca de algunos envíos que Vigo ha recibido tales como ropa o botellas previamente solicitadas y resignificadas a vuelta de correo en papel o copas, preservativos conteniendo su respectiva "vaciada", troncos de árboles sellados, plantillas de zapatos correctamente estampilladas y sin la necesidad del sobre, etc.

Mientras se exhibe ésta exposición en el "Pasaje Dardo Rocha" (lugar donde funcionó un correo y desde donde Vigo despachaba AC) muchas otras muestras de la tendencia se exhiben en el mundo entero o se esparcen por caminos insólitos a través del circuito de los correos o, la mayoría de las veces, "dentro de una valija" dejando atónitas a las aduanas de los aeropuertos internacionales. No ca-

ben dudas que si el mundo se detuviera por un instante seríamos testigos de la muestra gráfica más grande e insólita de la historia del arte.

Vigo, Un "Animal Visual"

Así gustaba autodefinirse este artista, lúdico, irreverente, provocador e innovador constante, que enviaba "ready made" a sus amigos mediante su sistema de obra MULTIPLE y que nació en La Plata en 1927. Su padre era artesano-carpintero por lo que ya de niño supo de su amor por la nobleza de la madera que lo llevó a dedicarse a la xilografía.

En los '50 creó estrafalarias criaturas escultóricas y para los '60 se divertía inventando MÁQUINAS INÚTILES como el "palanganómetro mecedor (que no se mece) para críticos de arte" o la "Bi-tri-cicleta Ingenua".

Vigo fue precursor del arte experimental en nuestro país. En el '61 fundó la revista "Diagonal Cero". También investigó acerca de la poesía visual y con sus "SEÑALAMIENTOS" (acciones públicas) se convirtió en uno de los pioneros del arte de concepto.

Vigo participó de muchísimas exposiciones pero, en realidad, su mundo creativo no aceptaba las pautas del mercado. Era absolutamente anti-galería, clandestino, secreto, marginal y alternativo y a la vez abierto y solidario con todos aquellos que requerían visitarlo y escalar las montañas de papeles, cartones, hilos y alambres, cajitas, tubos, elementos de embalaje y objetos de arte que ocupaban el mundo de su casa-taller. Vigo registraba y certificaba sus movidas, muchas veces ante escribano público. A partir de los años '70 fue el promotor indiscutido del fenómeno del Arte-Correo (aunque él siempre lo negó). El 4 de noviembre de 1997 lamentablemente y luego de una dolorosa enfermedad Vigo fallece en su ciudad.

Historia Mínima Del Arte-Correo

Vigo decía que la historia del AC no se debería escribir nunca para no institucionalizarla, pero... ya era tarde. El mismo lo

reconoció al tomar como orígenes a la famosa escuela de Ray Johnson y en el país a la revista "Diagonal Cero" que a partir de su N° 20 fue absolutamente experimental y más adelante el intercambio de tarjetas postales. Vigo rescató la propuesta presentada por los artistas Liliana Porter y Luis Camintzer en el Salón "Experiencias '69" del Instituto Di Tella consistente en distribuir tarjetas (no postales) dentro de sobres como una experiencia plástica más y que abrían al público un interrogante de carácter literario y plástico. Si bien Vigo no creyó que tuvieran una intencionalidad con esta experiencia, la consideró como una expresión de AC desde el punto de vista institucional. En ese entonces, Carlos Ginzburg y Luis Pazos acompañaban a Vigo en la experiencia de enviar sus obras dentro de la tendencia de AC.

En el '75 Vigo y Horacio Zabala inauguraron en la galería "Arte Nuevo" la llamada "Última Exposición Internacional de Arte Correo". Era material que Vigo tenía acumulado en su casa y que antes de caer en la angurria y el egoísmo del coleccionista privado, decidieron socializarla y presentarla públicamente. En realidad ésta sería una de las primeras de innumerables exposiciones de AC en el mundo.

También están quienes intentan clasificar, catalogar e incluso vender éste arte. En Norteamérica varios artistas armaron sus propias planchas de estampillas creativas, numerándolas, vendiéndolas y por supuesto institucionalizando la movida.

Durante la Dictadura:

Los militares hacen desaparecer al hijo mayor de Vigo. Ese hecho lamentable genera lucha y resistencia a través de su obra que se politizará denunciando a nivel mundial la represión y el genocidio. Vigo fabricó un sello de artista denunciatario e hizo saber que se le "frenaban" los envíos de su obra. Unificó su labor durante 10 años a la de la artista Graciela Gutierrez Marx con quien crearon el rubro-sello "Gemarx-Vigo". Con mensajes cifra-

dos y sutiles denunciaban lo que pasaba en el país. Apoyó con sus trabajos a las Madres de Plaza de Mayo y los denunciantes vía postal se fueron ampliando en Latinoamérica con Guillermo Deisler y Dámaso Ogazen en Chile, con Leonhard Frank Duch en Brasil y en Uruguay con Jorge Caraballo y Clemente Padín. Estos últimos fueron encarcelados por la dictadura de su país ante su actividad denunciatoria y luego de tres años liberados gracias a la presión y acción que desde el exterior cientos de artistas correo ejercieron para su liberación. Durante los '70 el artista inglés Genesis P. Orridge hizo multiles postales-collages-pornograficos con la imagen de la reina y las distribuyó en el canal. El gobierno inglés frenó la movida, le hizo juicio y Vigo y la cadena de artistas correo lo defendieron con sus mensajes a nivel internacional.

Arte Correo-Arte Rebelde

Marcel Duchamp sostenía que cualquier objeto podía ser llevado a la categoría de arte. Vigo compartía ese concepto y se dedicaba a crear sobre distintos objetos pero no pudo estar ajeno a las discusiones conceptuales que se dieron acerca del AC. ¿comunicación a distancia íntima?, ¿arte acción político público y libertario?, ¿se debe exponer?, ¿se debe comercializar?, etc.

Lo que Vigo rescataba como indudable era que se trataba de un lenguaje universal y de anticipación a la globalización y que se anteponía además a un sistema impuesto y adverso a los artistas.

Con el paso del tiempo muchos de los artecorreístas abandonaron la tendencia y otros pocos la mantuvieron vigentes, entre ellos Hilda Paz, Juan Carlos Romero, Graciela Gutierrez Marx Susana Lombardo, Claudia del Río, Daniel Gemín y del Uruguay Clemente Padín (creador de la Asociación Latinoamericana y del Caribe del Artista Correo).

Pintura sin disciplina

"20 PINTORES ROSARINOS CONTEMPORANEOS"

ROSA ARAGONE, CLELIA BARROSO, SILVINA BUFFONE, LUCHI COLLAUD, EDUARDO CONTISSA, RUBEN DE LA COLINA, RODOLFO ELIZALDE, AURELIO GARCIA, DANIEL GARCIA, CARLOS GATTI, EMILIO GUILIONI, RAUL GOMEZ, A. GONZALEZ ZUELGARAY, OMAR HENRY, RODOLFO PERASSI, EDUARDO PICCIONE, ELBA NADIA QUEROL, JORGE RASIA, EDUARDO SERON, FERNANDO TRAVERSO.

3.3 AL 25.3. MUSEO MUNIC. DE B. ARTES J. B. CASTAGNINO DE ROSARIO

Por Xil Buffone

La tela en blanco de la tapa del catálogo de "20 pintores Contemporáneos de Rosario" es una invitación al color o al tajo, sin embargo sería muy difícil tajar una tela de Schiavoni, o convencerlo a Berni de que no le pegue porquerías a la superficie.

El Castagnino de Rosario inicia el 2001 con 20 pintores que pintan: tres generaciones de imagen conviven en un recorrido relajado, sin pretensiones de revolución ni

de novedad, logrando hasta momentos felices. Bastidor, pomo, pincel. Un estado primigenio de la pintura pero ya no como condición natural sino como elección. Me gusta lo viejo por su novedad.

Pintor rosarino: ¿qué tan contemporáneos eres?

Se construye un arco que va desde la inmutabilidad de De La Colina (un "espan-ta contemporáneos crónico") y Serón (un moderno a quien la contemporaneidad lo alcanzó y tiene una tela magnífica roja, blanca y negra)

...Luego, están los que afirman pictóricamente a la pintura (acordes de Grela y Schiavoni sobrevuelan) y aquellos que acusan recibo de todo lo que pasó luego de la desmaterialización del arte y continúan apostando a la metamorfosis mixta. El planteo inicial afirma a la pintura con obras de calidad en una muy buena colgada, pero contiene una paradoja conceptual que se resuelve en algunas ausencias: ¿Se puede hablar de Pintura Contemporánea de Rosario sin nombrar a Emilio Torti, Mauro Machado, Daniel Scheimberg, Fabián Marcaccio, Rubén Baldemar?...

Que todo sea "pintura-pintada-hoy" fortalece y debilita: deja afuera justamente a aquellos artistas a quienes la pintura los ha llevado más lejos. Es que una vez que se han abolido los límites precisos entre las disciplinas la oscura sospecha de continuidad inquieta, quizás porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto o aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis". Así existe en toda cultura, entre el uso de que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre el orden, una experiencia desnuda del orden y de los modos de ser... Parafraseando a Foucault... "La historia de la pintura contemporánea sería también la historia de lo Otro -de lo que para una cultura es a la vez interior y extraño y debe, por ello excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir su alteridad), la historia del orden de las

cosas sería la historia de lo Mismo- de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse

Rosariarte

"20 PINTORES ROSARINOS CONTEMPORANEOS"

3.3 AL 25.3. MMBA J.B.CASTAGNINO. ROSARIO

Marcela Römer

Tela, pinceles, acrílico, óleo y técnicas mixtas, entre otras cosas, nos dan idea de la pintura.

Demasiado se ha hablado de ella y mucho se ha disentido con ella, sobre todo en el siglo XX.

Muchos de los artistas de las últimas generaciones que producen y viven el arte se han cuestionado a la pintura como medio, como vehículo para presentar sus ideas ante el mundo. La pregunta del millón es: qué sucede con la pintura hoy?

La respuesta, que parece mas que obvia, es que la mas antigua de las artes no solamente no ha perdido fortaleza, sino que todo lo contrario, su vigor conceptual y de factura es tan alto que sorprendería a cualquiera.

Veinte pintores rosarinos, en un afán terriblemente localista, presentan sus obras en la muestra inaugural del 2001 en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario.

La idea de la muestra: presentar las producciones contemporáneas de una porción de pintores, lo que producen HOY diferentes generaciones de artistas pintores. Así se pueden disfrutar tranquilos paisajes de Rodolfo Elizalde junto a cuestionadoras venificaciones de Silvina Buffone, o tigres saltando al vacío de Ánge-

les González Zuelgaray (selección Costantini, Bs. As., 2000) junto a vibrantes y cuestionadoras camillas de Daniel García (envío a la VI Bienal de La Habana, Cuba, 1997). Por otro lado, Aurelio García con sus vísceras muy beatas, Eduardo Contissa tratando de codificar imagen/luz en soporte pintura, Rodolfo Perassi en intrincados laberintos morfológicos o Raúl Gómez en sufrientes figuras humanas expectantes.

Tan heterogénea y disímil muestra ocupa toda la planta alta del museo, exactamente cuarenta y un obras respiran pintura de comienzos del siglo XXI. Un inicio de año a puro pincel.

La muestra también se puede ver, con textos incluidos, en www.rosariarte.com.ar/expo/20prc/

Concretos autoadhesivos

LA HIJA DE MADÍ Y CONCRETO (ALBUM DE FAMILIA) – LUCÍA BEVILACQUA

23.11 AL 06.12 LA SUBASTA. TUCUMÁN

Por Martín Guiot (martinguiot66@hotmail.com) No es pariente de Charly, pero la emoción del salto seguramente la acercó a una posible comparación. Recorta papel Contac autoadhesivo de diversos colores y cubre las superficies de unas delgadas planchas de plástico acrílico que hacen de soporte, conformando formas irregulares y geométricas, colgadas en la pared. Mucho color saturado, mucho impacto, (...mucho movimiento en un día de paro). Lucía (la) aprovecha la ocasión para citar a algunos referentes del arte, de los movimientos de vanguardia Argentina de los 40, con nombres difíciles de escribir: Libero Badii, Gyula Kosice, Lidy Prati, Rhod Rothfuss, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Diyi Laañ, entre otros. Justamente, vuelca una actitud irónica, que en definitiva se convierte casi en un pretexto para llenarnos los sentidos de su estética vinílica y su pasión por los colores y las formas, y no quedarse en sólo un homenaje. Ella dice: genero un "orden" (que es arbitrario, subjetivo y regido por una lógica aleatoria) y que someto a los avatares del caos... Nada más que la ilusión del hombre de control sobre la naturaleza caótica, autodestructiva y al mismo tiempo generadora de vida. Todos nos tiramos a su "pileta de lona", camuflada, de colores combinados, industriales, abrimos los ojos debajo del agua y nos rodean seres (formas) extraños, como sapos acuáticos extraterrestres que – por el movimiento del agua– vemos distorsionados, siempre moviéndose, penetrantes, y con un dispositivo musical en la panza. Es un placer estar adentro .

Los güenos güevos

DPTO. NORMA ROJAS. MUESTRA DE OBJETOS.

02.12.00, 20 HORAS. TUCUMÁN 1523, UNO. ROSARIO

Guanaco Chulengo Aparte del sentidos, moverte arte, se parte, por ser sensual un potente poema se advierte, pramar es que esto es si, si son, somos (boyis), (chicos), (guris), (pendex), (jho-venes), (hetieros)

Se divierte uno cuando entiende poquito (arte)

(Lagrimas para la muestra, "No confundir").

Ella fue "mala" no me comunique con aquel temor amoroso blanco, blanco. Ella estuvo lejos en sus espacios pequeños, todo estuvo pequeño.

Ella fue buena muy. Dio (dar) vida (vivir) a la libertad (ser libre, expresar ex presar)

MUY BUENA!!!!?* Me permitio el disfrute de mi ojo (ojo, aunque esto no sea lo que busco) abrir mi cabeza llena de codigos Kodificados por la soberbia sorete (la mia, la del arte).

He conocido al exponentes "NORMA ROJAS"

Buen creador, "chas gracias".

*Esto puede impedir mi reflexión? NO, NO !!! ¿NO?

No llegue a "comprender" más allá de lo que puede desgustar (masitas dulces).

Me faltó algo creo, es que me fascinan los juegos, de colores con el mundito puto de las palabras letras, para mi código, (pático) cuerdas fundamentales del espíritu libre (crítico)

Felicitaciones, sois parte del arte. Mundo difícil de, comunicado.

SI, SI, SI, NO, NO, HO SI, SI SI SII !!! BLA BLAD PED DE PEDO.

Blue hot blak in industrial state, distintas lenguas, final mismo un.

Feliz, hitaciones Norma Rojas (me agarre de donde pude)

(No confundir, NO, NO, NO me agarre los güevos)

Pregunta para Norma Rojas ¿la teoría? y ¿el color?

Arte en las alturas

SELECCIÓN PORTATIL

TAFI DEL VALLE, TUCUMÁN

DEL 03 AL 15 DE FEBREO DEL 2001

Por Palguiot Los porteños Diana Aisemberg, Gustavo Navas, Marina Rubino, Fabiana Falcon, Alejandro Margulis, Nazarena Pereyra, Vanesa Sacca, Pablo Ziccarello, y los tucumanos Sandro Pereira, Pablo Guiot, Florencia Vivas, Flavia Romano y Virginia Vitar, hemos reunido nuestras obras para exponerlas en una hosteria del pintoresco Tafi del Valle (Tucumán) a más de 2000 metros de altura.

Obras muy diferentes se iban adaptando poco a poco a los innumerables recovecos de la sala y comenzaban a dialogar libremente poco después de que lo hicieran por primera vez algunos tucumanos y porteños. No hubo un "criterio" curatorial que rija la muestra, solo el encuentro de obras y de personas con cosas en común. Quizás por eso, dentro de cierto caos, de cierta falta de unidad, los espectadores podían meterse, marearse libremente dentro de la intensa independencia de cada obra.

Caipirinha en mente

"CAIPIRINHAMENTE" DOISS MESSEDER EN BARILOCHE

15.1 AL 15.2 LIVING DE CHILCO BISTRO

Por M. Paz Levinson Idea pasajera sin compromisos, "cualquier medio es aceptable para lograr el objetivo, sin fines de lucro, carne no es dinero en el living de Chilco Bistro. Doiss Messeder presenta su muestra fotográfica, muestra que preparó con cuatro de los mejores fotógrafos del país entre los intervalos de sus producciones para campañas publicitarias. Los barilochenes se preguntan qué hace una persona como Doiss en el pueblo. Calles abandonadas por las noches de semana, mucho silencio, viento, lluvia, lago furioso. Pero aquí está Doiss, presentando "Caipirinhamente" para darnos un poco de calor, para que los cuerpos desnudos no los asociemos por un rato con el frío. Un pájaro de fuego en blanco y negro, una mujer que trae a la mente a Stravinsky sin color, con fuerza y música en el movimiento logrado o "En pelotas" que se desdobra para ser ambas cosas, una mujer totalmente desnuda y, una rapada entre plantas con pelotitas salmón en la punta, pequeños erizos dorados, anaranjados, algunos pequeños y uno grande: la redondez perfecta de su cabeza sobre el blanco puro. Tonos, cuerpos, gestos que señalan hacia dónde mirar, caipirinha en mente. Fluir, agua, limpieza, pureza, ella asoma su cuerpo entre el azul, los lotos blancos, flores de cristal. O "Orientarte" en lo étnico, oriental arte, buscar, mirar para elegir, estado de plenitud entre tonos de tierra.

La muestra se despliega en dos direcciones, por un lado el cuerpo en su máxima expresión de la libertad, de la naturalidad, y por el otro, esta la expresión de la ingenuidad de mercado, de la hipocresía: recreaciones de propagandas al estilo "Caras y Caretas", una heladera que soluciona los problemas de la vida, el mejor polvo para la cara, o la mejor colonia. Arte mental en la muestra de Doiss en Bariloche, los pueblerinos agradecidos por las fotos y la abundante caipirinha.

Alicia Messing
se suscribió a ramona

El mundo privado de Don Alfredo

ALFREDO BATTISTELLI

15.12 AL 31.12. DEPARTAMENTOS DE ARTE. TERCER PISO B. ROSARIO.

Por Pablo Montini La puesta en valor de la obra de Alfredo Battistelli, que tanto placer le a causado al venerado esteta por los rosarinos, Gumier Maier, podría plantearse como una genealogía de la producción artística de su nieto pero creo que es necesario ir mas allá del ego de Leo y buscar alguna enseñanza del pasado y de las imágenes de su abuelo. Don Alfredo no buscaba legitimarse dentro del gran arte sino que simplemente intentaba dejar el testimonio de un mundo que comenzaba a desaparecer en su vida y que terminó en las nuestras hace pocos años. Así, a mediados de la década del 70 recién jubilado elaboró una serie de representaciones a través de pequeños retazos de azulejos, una moda del momento visible en las mesas y bancos de jardín que se producían en serie y que en muchos casos llevaba la marca oficial de alguna empresa del Estado. Esta obra casi decorativa, el fin era adornar su mundo privado, está cargada de belleza a través de maravillosos colores y de sublimes detalles. Sin embargo, ha dejado marcas mucho más fuertes exaltando a través de las imágenes, la fabricada identidad nacional con deliciosos temas gauchescos y estéticas coyas sin descuidar la identidad regional con su recreación de las bellezas del Paraná. Como ex ferroviario también honró e idealizó la estructura productiva que daba vida a la región, con sus humeantes locomotoras. De esta forma su obra se transforma en la actualidad en un hecho político frente a la crueldad del proceso globalizador, que esta intentando dejarnos sin identidad y sin tradiciones. Por esto, muchos de los jóvenes artistas tendrían que profundizar en lo que quieren decir equilibrándolo, como hizo Don Battistelli de manera exquisita, con la forma de decirlo, especialmente si miramos el dpto. de enfrente.

YUYOs buenos

FELIPE NOÉ

14.12.00 AL 04.02.01. MUSEO CASTAGNINO. ROSARIO

Por Marcela Römer Una muestra de Noé es siempre como una fiesta, como un carnaval de fin de siglo. La explosión de los colores es tan penetrante que uno se queda como estupefacto. Encima, el hombre, no tiene el más mínimo problema en reventar la paleta de colores, hacer instalaciones/pintura, salirse de todos los márgenes posibles, digamos.... hacer arte.

Lo más interesante es que su pintura sigue siendo joven, su decir pictórico es históricamente interesante, está posicionado en la "defensa a la pintura" como le adjudicara en tono risueño el Director del Museo, Fernando Farina, al presentarlo minutos antes de que diera una charla sobre eso, la pintura.

De qué habló Noé? De la representación, de la presentación, de la instantaneidad de la pintura, del discurso pictórico, entre otras cosas. Su frescura discursiva es notable, uno piensa que es un señor por demás experimentado, que su nombre sale en los libros de historia del arte, etc.... etc... y lo bueno es que siempre tiene algo interesante para decirnos.

Y eso que muchos dicen que la pintura está más que muerta, o sea en extinción. Yo diría que de ninguna manera, que en casos como este esta super viva. Que te golpea sin pedir permiso. Noé dice que pinta, escribe y también habla. Y todo lo hace bastante bien. Good.

Trabajadora con muchos huevos

NORMA ROJAS. EN LA CASA DE MICHIELLI

02.12.00. ROSARIO

"POR LA PRIMAVERA, DE SUS CABELLOS NACÍAN HERMOSAS VIOLETAS Y UNOS HUEVECITOS BLANCOS, NACARADOS, LIVIANÍSIMOS; DE ESOS DE LOS QUE, SALE UNA PALOMA BLANCA QUE VUELA EN TORNO A LA CASA COMO UNA MARIPOSA."

MAROSA DI GIORGIO

Leo Chiachio Si pensamos en hábitat, la morada, la casa, ésta es el espacio que nos contiene, que cargamos de significados en cada rincón que habitamos. La amamos y odiamos. Nos resulta grande o demasiado asfixiante. La casa de Michielli tiene todo esto (como cualquier casa). Él la ofrece, desde el amor, desde el espíritu, a compartirla. Él estuvo en Ginebra un año, viviendo con squatterers (ocupas). Viviendo una casa. Una con historia (y no se de quién). Volvió a Rosario y su propia casa fue mutando en algo así como "la casa tomada por la belleza". Y, repentinamente, Norma Rojas, luego de varias tardes de té y charlas con Michielli, decidió ocupar su casa, (y fui testigo de la ocupación).

Norma es una reina, desde hace tiempo trabaja con huevos (espacios contenedores, casitas de engendros, alimento tierno de la abuela). Pudo haber elegido cualquier otro lugar. Pero no. Ciertamente prefirió mostrar en la casa de él. El lugar perfecto. En ese momento Norma se convirtió en squatter, nos desubicaba en cada momento que ubicaba su obra, era el ornamento de la casa de Michielli? ó ¿un viejo y muy cuidado adorno de la antigua dueña?. Todo parecía confuso y claro. Respiramos esa noche alegría, belleza y amor. Norma es una reina, y de sus cabellos nacían hermosas violetas y unos huevecillos blancos, nacarados...

El interior no es efímero

FREEDOM EN BIS

Por Marcela Römer En Rosario hay una revista muy divertida que se llama Freedom, en donde se habla de las cuestiones relevantes culturales de la city. A fin de año la pequeña publicación (formato de 9 x 12 cm) hace una fiesta, este año toco el día 9 de diciembre. En un rapto de apertura se invito a BIS Galería de Arte para hacer una exposición. Interesante... en el marco de una fiesta bastante fashion hacer una muestra que solo duraría un día era toda una proeza. El espacio de arte fue inaugurado por Adriana Milliszkevich con su objeto extra pictórico, blanquísimo y sumamente rememorativo de nacimientos y presuntas felicidades; María Laura Carrascal instaló un espacio de verde natural con personaje incluido que compartía sus plácidos dormires al aire libre; Celina Fuster nos divirtió con un plateado laberinto circular chorreado de mercurio y Carlos Herrera caló fotografiando rápidas lunch camas. Todo instalado para la fiesta sobre el río Paraná en la antigua maltería Safac (ex fábrica de cerveza). Duró menos de un día, sólo una noche. Todos pudimos recordar que las instalaciones de arte semi efímeras son muy divertidas, y absolutamente efectivas para el público. Bien para Pali, corresponsal de arte de Freedom, que sólo o junto a otros, tuvo la idea de sumar arte a los festejos. No deseo ser redundante, pero fue arte rosarino, hecho por rosarinos.

Luchando en el cangrejal

31 artistas - 3 curadores - el patrimonio de dos museos de Bahía Blanca

COLECCIONES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES Y EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ENERO- FEBRERO- MARZO 2001. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BAHÍA BLANCA CURADORES: IVÁN ROMANELLI. LUIS SAGASTI, ANDRÉS DUPRAT

Por Xil Buffone

En un horizonte ocre y árido sólo ventisca que agita cardos curtidos a sal. El puerto tan cerca y tan lejos, detrás del parque industrial que ruge lenguas de fuego entre cangrejales. La Base Naval y la Catedral, la Universidad del Sur y el diario La Nueva Provincia. Vox y el Museo de Arte Contemporáneo. En el cementerio de Bahía Blanca -tras el camino empedrado por los presos- la tumba de Martínez Estrada y la de unos cuantos criollos e inmigrantes anónimos. ¿Quién mató a quién?

Un pingüino de resina de dos metros de alto con un balazo en la sien, avanza por el centro del museo, llevando entre los

brazos al cuerpo inerte de Sebastián Gordín (1969) con otro impacto en la cabeza. La escultura es una verdadera "pietá patagónica" en la que se resumiría "Patrimonios confrontados": donde nadie mata a nadie, sino que se abre un espacio de goce y reflexión entre dos heridos a muerte: las Bellas Artes y el Arte Contemporáneo se relajan, se sinceran y hacen un balance del siglo.

Ya tantas veces la obra contemporánea fué de visita al Museo de Bellas Artes (única sede inicial del Museo), que era hora que El Museo de Arte Contemporáneo abriera sus puertas al patrimonio histórico. La muestra es un osado cruce cosmopolita de obras de variadas estéticas, generaciones y procedencias (un solo artista nacido en B. Bca). El mayor logro es el espacio para propiciar el encuentro, de entrecasa y sin parsimonia, se despliegan múltiples hilos de conversaciones rizomáticas, organizadas por foros temáticos. En cada sala se reúnen las imágenes transgrediendo los tiem-

pos en cóncave intimista. El cuarto de las mesas y las reuniones, el del trabajo en el puerto, los que gana el espacio, la forma o el cuerpo al desnudo de la siesta. Las corrientes estéticas, las personalidades de los artistas y los ánimos formales entablan diálogos inéditos y reveladores, como los de Fita con Charly.

ARTISTAS: Lorenzo Gigli, Pablo Smidt, Eduardo Sívori, Carlos Gorriarena, Sebastián Gordín, Benito Quinquela Martín, César A. Montangie, Sandro Scarmiglia, Rafael Onetto, Lucrecia Orloff, Laura Rojas, Eduardo Iglesias Brickles, Miguel Carlos Victorica, Margarita Paksa, Constantin D. Stahis, Luis Seoane, Antonio Berni, María Julia Varela, Tulio de Sagastizábal, Emilio Pettoruti, Filoteo Di Renzo, Karina El Azem, Juan Carlos Miraglia, José Antonio Triano, Víctor Pávez / Préstamos del MNBA: Emilio Radice, Raúl Mazza, Demetrio Yramain, Rafael Collin, Claudio Lastra, Césareo Bernardo de Quirós

Aunque no lo veamos...

REVISTA XYLON ARGENTINA

Por Rafaela Mendoza En estos digitales días, quienes no estamos acostumbrados a rodearnos constantemente de aquella técnica que recordamos legendaria (el grabado) nos sorprende y alegra saber que todavía existen quienes la practican. Xylon es un boletín informativo en el cual se puede encontrar, por ejemplo en el nro 9, una más que interesante entrevista con historia a Américo Balán realizada por Alfredo Benavides Bedoya, en la cual debaten sobre el arte hoy, el expresionismo, abstracción y figuración, xilografía y aguafuerte (casi un diccionario para esta inepta escribiente), y reflexiones tales como: "Antes dibujaban, antes grababan, un buen gauchito, una madrecita con su niño en los brazos haciéndoles arroró, etc.: hoy se hace un grabado que tiene mucho sabor onírico, metafísico, mucho sentido plástico..."

Otra Entrevista a Ernesto Pesce realizada por Ana Alonso y Eva Farji , nos toparemos también, con una nota, perfecta y didácticamente explicada que nos convencerá que podremos, con nuestras propias manos, realizar una técnica de grabado mixto a la cera parafina; primeras y segundas partes de " El rincón del Exlibrista, de los ex libris y la vanidad" y el " Manifiesto Pluriestilista Pro Homo Artisticus" el cual, como todo lo anterior recomiendo leer; y si esto fuese poco, como obsequio, la revista entrega una estampa de un artista, en este caso " el ángel" de Cristián Delhez.

15 grabadores 15

REVISTA G.A.D.E.L. (GENTE AMIGA DEL EX LIBRIS)

Por Rafaela Mendoza 15 Grabadores forman parte de uno de los tantos emprendimientos de Xylon Argentina, (Sección de Xylon Internacional sociedad de Grabadores). Oscar Ciancio, Elias Esquef, Eva Farji, Ana Gertner, Adrián Giacchetti, Osvaldo Jalil, Sandra La Porta, Claudio Iara, Beatriz Iazzarini, Marcela Miranda, Marcela Purita, anteo Scordamaglia, Mauricio Schvarzman, Celia Schulman y Julieta Warman, son quienes comienzan con la primera edición publicada en julio 2000 y esperan continuar y aumentar el número de artistas adoradores del Ex libris.

Todos y cada uno de ellos presentan y encierran fortísimas historias que plasman el deseo de compartir la pasión por algo que " al día de hoy pasó a ser un curioso elemento de colección que muchos aficionados intercambian entre sí " y en un conjuero espiralatorio, presentan, no un grabado de su autoría que ha adosado la primera página de algún libro, sino un ex libris para una revista sobre ex libris

Luces y sombras

La fotografía: tan cerca de los curators, tan lejos de la tradición

12/2000

Por Marcelo Brodsky

"CUANDO UNA OBRA TRANSFORMA TODO A SU ALREDEDOR Y NOS CONMUEVE, ESTAMOS EN PRESENCIA DE UNA OBRA DE ARTE."

VÍCTOR GRIPPO

Ahora que la fotografía ha sido ya aceptada por la fuerza de los hechos entre las artes contemporáneas en todo el mundo, cuando ya se ha creado la colección de Fotografía Argentina en el MAMBA, se ha incorporado la fotografía a los Salones Nacionales y se ve fotografía sola o combinada con cualquier tipo de técnicas en todos los premios y bienales, cuando se entiende ya que no es más que una disciplina distinta, una técnica específica por su relación especial con la realidad y una herramienta más para crear. Cuando entre nosotros, en Argentina, tras muchos años de "aislamiento" en el grupúsculo de sus émulos hemos roto las barreras en forma definitiva y nos hemos mezclado con la masa de pintores, escultores, grabadores y videastas, cuando ya no queda otra alternativa que aceptarnos como un aspirante más al espacio sagrado de las salas, aparecen como resabios del pasado las supuestas diferencias y la categorización entre los fotógrafos. Estarían de este lado los que quieren comunicar desde el Arte, usando la cámara como un "pincel" lumínico, y más allá los otros, los que aferrados a su caduca tradición reporterial, se limitan a contarnos la "realidad" tal cual es.

La fotografía tiene la especificidad de una técnica inseparable de la realidad. Se adapta muy bien a un momento en el que el tronco fundamental de cada obra está dado por la idea y por la reflexión, cuando lo que se propone es crear un pensamiento revulsivo, contemplativo o irónico sobre nuestro entorno. Y juega con ciertas ventajas: podemos apropiarnos de la realidad y jugar con ella, subvertir las interpretaciones, provocar la duda en las pétreas verdades académicas, amasar entrañas con garfios mecánicos. La realidad, tan ligada al medio, se convierte en una excusa, una refe-

rencia para estrujar.

Habrá que abrir la cabeza a este invasor del territorio, y aprestarse a un diálogo posible. Tal vez los más próximos y aceptables resulten Fabiana Barreda, con sus disfraces reciclados paseando por la ciudad, Dino Bruzzone, con sus reconstrucciones incendiadas, Graciela Sacco con sus impresiones sobre persianas, Raúl Flores con sus bichos de piedra pesebre y Alejandro Kuropatwa con su cóctel de pastillas. Ellos se centran en la idea, y la técnica les sirve de instrumento; la reflexión busca a la cámara como mediador. Navegando hacia una supuesta fotografía pura que se sitúa del otro lado del océano, es posible encontrar a Marcelo Grossman, con sus retratos de jóvenes milicos y a Gabriel Valansi con sus juegos de guerra y sus nocturnos, que han buscado conscientemente salir del clasicismo de la imagen para zambullirse en el lenguaje ilimitado de "lo" contemporáneo. Sin embargo, en ellos se filtra una tradición fotográfica, fiel a una herencia que constituye una historia completa de especificidades. Con buenos vientos, llegamos a Marcos López, pintor de sus fotos, ya aceptado por la murga con sus trajes de colores. Sin embargo, su libro de retratos clásicos no está tan lejos del latin pop, ni su versión 2000 tan alejada de sus experimentos en el laboratorio. Res nos salpica la transpiración de su boxeador derrotado y ganador. El tiempo transcurrido es el asunto, un tema conceptual, tan viejo como la fotografía.

Podemos llegar a Martín Weber, con sus deseos enarbolados, a Pablo Cabado con sus retratos surreales en locación, a Alejandra Sanguinetti, con su ensayo de hallazgos y pellejos en las pampas y a Julio Grimblatt con sus pasillos obsesivos, todos ellos equidistantes entre la fidelidad a la tradición y una necesidad consciente de atravesar los límites. A Eduardo Medici, que preguntándose dónde vamos, quienes somos y de dónde venimos pega impulso hacia una fusión de lenguajes y a Carlos Trilnick, con sus paisajes en permanente tránsito. Y tenemos los supuestamente clásicos, fotógrafos de toda la vida, que rompieron las barreras sin proponérselo, y hoy se pasean por el Reina Sofía como panchos

por su casa. Ellos, sin embargo, son referentes básicos para los que nos hemos formado aquí en la imagen: Humberto Rivas, Oscar Pintor, Juan Travnik. Los retratos de Humberto, un género en la fotografía, van adoptando formatos nuevos, tres rostros de la misma persona dialogan entre sí, a veces crucificados... Oscar retrata su paisaje —de interior— pleno de ambigüedades, Juan, con sus ensayos urbanos y sus retratos de miembros de distintos grupos sociales. Y a Eduardo Gil, con su Santa Claus sin ojos tapizando los barrios shopping, ¿dónde lo ponemos?

Merry Christmas!: ¿es un bando anarquista, un ataque al consumidor o un diálogo fértil con Félix González Torres y con las bocas de Graciela Sacco?

Otros fotógrafos persisten en hacer sus propuestas desde la fotografía a secas, y desde allí consiguen su objetivo: Facundo de Zuviría, retratando su Buenos Aires personal o sus ensoñaciones brasileñas, Marcos Zimmerman con su reflexión sobre el Río de la Plata, Alejandro Bachrach con sus paisajes quebrados por espejismos y reflejos.

Y ahí nomás viene la nueva generación, decenas de nombres de autores en ciernes que empiezan a madurar sus estilos y sus luces. Con su lenguaje completamente fundido con el de las demás disciplinas expresivas y abordando los mismos temas, se los pudo empezar a ver en recientes muestras colectivas, como U Turn (Arte por Arte, 2000) o Generación Espontánea (Estudio de Marcos López, 2000).

Finalmente, ¿dónde estamos? ¿Hemos llegado "al otro lado del mar" o simplemente el viaje no termina, los bordes se rompieron y el agua se ha mezclado? ¿Hasta qué punto esta progresión no es arbitraria, y no ha llegado ya el momento de entender que los fotógrafos, independientemente de cuán lejos estén de su tradición ya centenaria y cuán cerca de bienales y curators tienen algo concreto que aportar en este diálogo y lo único que importa es la calidad, la profundidad y la originalidad de su obra, la consecuencia con sus obsesiones y la riqueza que puedan agregar al intercambio?

La foto no empezó con Cindy

Respuesta a la reflexión de Marcelo Brodsky

Por RES

"EN UNA FOTO SÓLO PODEMOS VER LO QUE LAS COSAS PARECEN CUANDO SON FOTOGRAFIADAS."

LARRY WINOGRAD

En el centro de los cuestionamientos de Marcelo Brodski está el concepto mismo de fotografía y la forma en que éste es asumido por nuestro medio artístico. La naturaleza mecánica del sistema cámara/fotógrafo no es más evidente que la libertad subjetiva existente en el sistema pincel/pintor. Sin embargo, difícilmente pueda escucharse en Buenos Aires a un/a pintor/a afirmar no serlo en el mismo momento en que se inaugura su exposición de óleos o acrílicos sobre tela. Por el contrario, es frecuente encontrar quien afirma no ser fotógrafo/a aunque sus obras tengan soporte fotográfico. ¿Cómo interpretar esta

declaración o la más difundida "uso la fotografía"? En el meollo de la cuestión parece estar la imposibilidad de resolver un viejo dilema: O la fotografía es entendida en términos de la presencia mágica de aquello que está en otro sitio o que se desvaneció, o bien es una imagen artificial y fabricada equiparable a cualquier otra clase de signo. Nuestros amigos "no fotógrafos", en general, parecen valorar exclusivamente esta última proposición. Como en todo dilema, esta actitud implica un cierto grado de confusión, puesto en evidencia cuando intentan evitar la inherente "transparencia" de la imagen fotográfica o cuando menosprecian la "invisibilidad del autor". Llama la atención cómo se convalidan obras y autores. Es sintomático que nadie pregunte ni se interese por quien hizo las fotos "apropiadas" por Graciela Sacco, siendo, como son, una parte constitutiva fundamental en el trabajo de la artista rosarina

y además trabajos "documentales" interesantes de por sí. La historia de la fotografía no comenzó con Cindy Sherman. Y no es que quiera rescatar del olvido a "retratistas" como Martín Chambi o pretenda que se hable de "reporteros" de otras épocas como A. F. Weegee. Pero me parece que la amplitud de criterios que puede obtenerse del conocimiento de la(s) historia(s) y de lo específico del medio ayudaría a "no descubrir el polo por segunda vez" y a hacer menos tortuoso y a veces involuntariamente absurdo y aburrido el desarrollo de algunas obras. Por último, Marcelo Brodski, no creo que hayamos llegado al "otro lado del mar", ni que "se hayan juntado las aguas". Y no es así porque la tierra firme ha dejado de existir y, por tanto, el "agua" hace tiempo que es una sola. Pero en el mismo bote estamos todos y espero, ingenuamente, que esto nos ayude.

Bustillo-Sbarra

Marcos

Cuadros

Restauraciones

Paraguay 749 4º 39 (1057) Buenos Aires

Tel/Fax 011 4313 4687

Deseos para un nuevo año

Por Chino Soria

Querido Papá Noel, para estas Navidades y para el año que comienza quiero pedirte como regalo que se me cumplan algunos deseos, (en todo caso habla con los Reyes Magos, a ver si entre los cuatro pueden hacer algo), estos deseos son:

Quiero ver a todos los artistas trabajando sin parar, felices y plenos. Que la plata llueva para ellos como maná del cielo, porque unos personajes ricos y sensibles verán el valor que realmente tienen y decidirán invertir en el espíritu. Crearán becas y subsidios y comprarán arte sin parar. (Además, los artistas no necesitarán nunca más hacer carpetas ni conseguir la complacencia de nadie. No será su trabajo.)

Que los artistas sean más compañeros. Que hagan de cada muestra un éxito, al menos de público, de amor e interés por lo que hacen sus colegas. Que entiendan

que la inmensa mayoría de la gente que visita las muestras SON ARTISTAS! (Los artistas compran libros, cds, asisten a conciertos y toman el subte, pero CASI NADIE VISITA MUESTRAS!)

Que los críticos – galeristas – teóricos – jurados – curadores - directores de museos, entiendan que su trabajo no es el de manager, ni el de mecenas, ni el de descubridores de talento. Que consideren incluso lo que no les “gusta”. Solo por respeto por la gente que trabaja y por ser intelectuales que dudan. Que piensen que pueden estar equivocados (muchos, a lo largo de la historia, lo han estado).

Que entiendan que el poder que tienen es mucho pero que solo existen porque antes existen los artistas (y a los verdaderos artistas se los reconoce porque solo les interesa poder hacer obra y mostrarla). Que hagan cada vez mejor su tarea que es criticar, teorizar, orientar, explicar y fundamentalmente organizar, construir, crear espacios. (¡No deberían ser los artistas los que organizan becas, debates, muestras, revistas!) Que vean más muestras y visiten talleres y se interesen por el trabajo de los artistas y estén cerca de todos los artistas y creen lazos. Que no se basen en corrientes nacidas en otras latitudes. (¡Hay quienes despotrican contra la globalización, y se derriten ante cualquier declaración de algún star del primer mundo!) Que sean creativos y respetuosos para que se los respete, se los apoye y se los quiera. Que trabajemos todos juntos para que el arte sea cada sea cada vez mejor y más puro, para que en el próximo milenio, veamos a más y más gente interesada en lo que hacemos.

Quiero ver a todos los artistas trabajando sin parar, felices y plenos. Que la plata llueva para ellos como maná del cielo, porque unos personajes ricos y sensibles verán el valor que realmente tienen y decidirán invertir en el espíritu. Crearán becas y subsidios y comprarán arte sin parar. (Además, los artistas no necesitarán nunca más hacer carpetas ni conseguir la complacencia de nadie. No será su trabajo.)

Que los artistas sean más compañeros. Que hagan de cada muestra un éxito, al menos de público, de amor e interés por lo que hacen sus colegas. Que entiendan

que la inmensa mayoría de la gente que visita las muestras SON ARTISTAS! (Los artistas compran libros, cds, asisten a conciertos y toman el subte, pero CASI NADIE VISITA MUESTRAS!)

Que los críticos – galeristas – teóricos – jurados – curadores - directores de museos, entiendan que su trabajo no es el de manager, ni el de mecenas, ni el de descubridores de talento. Que consideren incluso lo que no les “gusta”. Solo por respeto por la gente que trabaja y por ser intelectuales que dudan. Que piensen que pueden estar equivocados (muchos, a lo largo de la historia, lo han estado).

Sobre la necesidad de articular un discurso

Por Gachi Hasper (desde NY)

Lo que mas me llama la atención en estos pocos meses que estoy en NY es la enorme cantidad de libros y publicaciones –en inglés- sobre Arte. Publicaciones, donde se discuten la obra de los artistas de siglos pasados y del que estamos inmersos. Sumado a lo extraño que es encontrar acá documentación de lo que es la actividad de Argentina y bibliografía “hecha” por extranjeros sobre arte argentino.

La preponderancia del inglés en este tipo de publicaciones -no se traduce tanto mas los libros quemados, mas los exiliados, mas la carencia de publicaciones de arte, etc, arman la imagen de la desola-

ción de nuestras bibliotecas. Creo que este es el factor que mas promueve nuestra ignorancia. Es obvio que en Argentina no hay edificios teóricos que alberguen con generosidad la producción artística nacional moderna y contemporánea. Arrastramos enfermedades viejas. Argentina sigue aislada de ella misma y del mundo porque no puede articular un discurso siendo la única condición para comunicarse. Y no sabe publicarlo tampoco.

Los artistas tendrían la capacidad de colaborar y producir estos textos críticos y Ramona es un buen punto de partida.

Paradójicamente quizás seamos una de las peores situaciones de América del Sur, todo esta desarticulado: los estudiantes de teoría del arte por una lado, la

investigación y publicaciones por otro; los artistas perdidos; el sistema escolar en otro planeta, las fuerzas del capital privado distraídas.

Ramona o la hija de Ramona tendría que alentar producciones más serias, que harían la diferencia de un diario a una editorial de ensayos críticos-cortosobre la producción contemporánea Argentina. Hay mucha gente que sabe escribir, pero no sé si al hacerlo están diciendo algo sobre arte: creo que se escribe mucha anécdota antropológica y poco análisis de obra o sea cero construcción teórica. Si el arte argentino no empieza a articular las partes y no se expresa por escrito seguirá mudo para el resto del mundo. Y eso es una lástima.

Huelgan las palabras

El "Strike Art" se extiende a fuerza de no hacer nada

César Reglero Campos (TDS)

En Octubre de 1990, Clemente Padín se situó en el Festival Latinoamericano de Arte en la Calle (Montevideo), y desde allí creo una zona de arte. Este territorio, su territorio, para reivindicar su derecho a ponerse en Huelga de Arte. Tenemos la foto de Padín, publicada en el n 24 de P.O.Box, delante de sus carteles, con una mano en el bolsillo, la mirada risueña, la sonrisa de medio lado. Parece como si no acabara de creerse que los artistas pudieran dejar de crear para declararse en huelga

En aquellos momentos. C.P. realizó su acción dentro del Movimiento Internacional "Strike-Art 1990-93". Cuya finalidad era romper el vicioso círculo de comercialidad y consumo de arte, volviendo a su original función como medio de comunicación e interrelación.

Pasados seis años desde entonces. C.P. volvió a a publicar en P.O.Box un artículo cuyo título era "Vigencia de la Huelga de Arte". En él relata ese único día de huelga (9 de Octubre de 1990) y la pos-

terior carta que dirigió a los organizadores renunciando a continuar la misma. Entre las razones que expone, una de peso es que en latinoamérica no se puede prescindir de un instrumento de lucha como es el Arte. Considera que es el Poder quien decreta lo que es Arte y lo que no lo es.

En realidad, desde mi punto de vista, tan válida es una postura como su contraria. Creo que nadie está solicitando que se detenga la creación, simplemente que se pare una forma de entender y hacer arte, y esta forma está relacionada con el circuito mercantilista que gira en torno a la producción artística.

Una Huelga de Arte es un acto creativo como cualquier otro, y se puede desarrollar, aún en mayor medida, la producción artística, dentro de una H de A que fuera de ella. Simplemente cambia la forma. Creo que uno de los grandes problemas que han existido en las anteriores convocatorias, que han sido unas cuantas, ha radicado en la ambigüedad de los términos. Parece como si nadie supiera exactamente en que consiste una H de A, pe-

ro todos quisieran hacer algo para cambiar el curso de los acontecimientos en este mercado de las Artes.

Clemente Padín pide alternativas. Y no son malas, por cierto. Por ejemplo, propone un día de movilización mundial, en una jornada de lucha artística en cualquier lugar donde exista un Networker. Después de ver en el 98, el espléndido resultado de los "Incongruos Meeting" que proliferan a lo largo y ancho del planeta, es lógico suponer que la tremenda fuerza del Mail Art puede explotar sí cada mailartista expone y manifiesta al exterior su deseo de que las cosas cambien, y lo hace con toda la fuerza revolucionaria que genera su creatividad.

No hay que olvidar que el Mail Art ha alcanzado su plenitud, y es un movimiento "In Crecendo", gracias a su no comercialidad y la total libertad de actuación de cada uno de sus miembros. No podemos presumir de fresca creativa si no sabemos impactar internacionalmente, con el instrumento más valioso de que disponemos: la creatividad.

Salga un vacío relleno

JULIO SÁNCHEZ

CONFERENCIA: "OKUPAS DEL ESPACIO: LLENOS Y VACÍOS EN EL ARTE DE HOY"
SEDE DE LA UNIVERSIDAD DE NUEVA YORK
EN BS AS. 26 /2 - 19 HS

Por Xil Buffone

Julio Sánchez dio una charla con diapositivas, habló de tres modos de okupar el espacio: llenándolo, vaciándolo o imaginándolo. Habló de los espacios llenos de vacío, de la obra como lugar sagrado y de la luz natural cambiante todo el tiempo. Al final habló de espacios perceptibles sólo desde la palabra, generados en la virtualidad del lenguaje: somos seres culturales, no naturales.

La columna infinita de Brancusi y el sueño de unir el aire con la tierra. El eje del

mundo justo allí, debajo del hombre caminando al cielo. Concepto de unidad.

Pilas de caramelos llenan el piso, se chupan, se lamen, se tragan...(los tibetanos dicen que sólo con la materia se puede aprehender).

Fontana, dibujó con la luz de un neón para que veamos el espacio y luego perforó lo que frena al concepto espacial: detrás de la tela: el muro, y detrás otro espacio y así al infinito. Dan Flavin eligió teñir con fluorescentes los rincones extrañando las paredes. La obra incluye al espacio que la contiene.

Entrar a la obra, nacer y morir: dar a luz y ver la luz.

Dijo Dios: "Hágase la luz, se expanda y de origen al universo"... (en ese momento un asistente de pie apoyó su espalda en la perilla eléctrica y los fluorescentes de la sala destellaron). Venimos del big

bang y vamos al big krash. Largo camino hacia ultramar, "visible"y "particular" (si estoy en el lugar correcto la obra se completa).

Hacer ver, hacer leer, hacer consciente el acto.

La obra es un espacio sagrado: un artista alimentando a su metro de marmol blanco con un litro de leche, otro recolectando el polen de las flores y otro construyendo agujeros negros donde la atracción del vacío es más negra que el ala del cuervo en la noche.

Klein saltando, Beuys plantando, Christo envolviendo y Cage lavando los platos como si fuera una performance...

El gran fracaso del land-art, de los minimalistas y los conceptuales, es que a la gente le cuesta entender este tipo de cosas...

Qué difícil es ser simple.

Más de lo mejor del año

En Diciembre ramona publicó algunas respuestas a la pregunta ¿Qué fue lo mejor del año? Algunas más a continuación

León Ferrari:

Lo mejor que vi y escuché este año, y el pasado y el anterior, lo mejor, fueron las palabras, la voz de Víctor Grippo en el C.C. Recoleta acompañando las imágenes de sus obras de los '70 y '80, las manzanas y precisas palabras, bigornia y cincel, recordando los oficios que expuso en Arte Múltiple (aquella fecunda galería de Gabriel Levinas) y después el horno de pan subversivo, las papas eléctricas y el plomo de los maleantes del Proceso reventado por los porotos, la vida de esos porotos humedecidos, el verde de los brotes y las formas blancas de los hongos que crecían en las hendiduras. Gracias Victor.

Luz Castillo

La muestra que más me intereso fue EXODOS de S. Salgado en Fundación Proa por ser uno de los fotógrafos más importantes del mundo y por el mensaje que ella conlleva; al mismo tiempo tiene una esteticidad y una belleza infrecuente en el arte actual. Es un clásico que no reniega de los 2000 años de historia del arte de occidente.

Como evento debo señalar al Festival de la Luz por la calidad de las obras exhibidas, la organización digna del primer mundo, los artistas que llegaron a nues-

tro país al igual que críticos y directores de festivales internacionales como Patricia Mendoza y Wendy Watriss de fotografía, la presencia de Rafael Navarro el mejor fotógrafo de España y de Graciela Iturbide entre otros.

La exposición de Anatole Saderman en ArtexArte por la repercusión lograda en todo el país y como justo homenaje a uno de nuestros grandes artistas.

Juan Carlos Romero

Dado la cantidad de exposiciones a las que uno concurre en el año es complicado decidir una respuesta correcta ya que se puede ser injusto con más de un artista. Para mi gusto se hicieron varias exposiciones valiosas a las cuales nos las pondría en primer, segundo u otro lugar jerárquico. Rechazo las jerarquías por tener un fuerte sentido autoritario.

Daniel Link

Por supuesto, la aparición de ramona. Todavía no estamos preparados para evaluar en toda su profundidad el impacto que la revista ha tenido en el campo del arte y de las políticas del arte.

Alberto Goldenstein

Las fotografías de Jacques Henri Larti-

gue en Bellas Artes, por bellas, documentales y cero "artísticas".

Diana Aizemberg

Lo que me parece más interesante de este año es Duplus, Trama y ramona.

Stella Sidi

Tres muestras resaltan en mi recuerdo: la de Alfredo Portillos por su alto voltaje de muerte-vida, su misterio y su autenticidad. La de Leandro Erlich, simulación, sugestión en una puesta en escena impecable y Norberto Gómez que nunca termina de sorprenderme con su retorcida imaginación medieval-barroca-contemporánea realizada con una excelencia indiscutible.

Laura Rojas

Román Vitali en Ruth Benzacar. Porque me permitió entrar en otro mundo, y una vez allí volver a reflexionar sobre éste. Fabián Burgos en Dabbah Torrejón. Por lo impecablemente maravillosos que son sus cuadros.

Nora Dobarro

Ar Detroy en MAMBA, el contenido de Buena Vista Social Club, la aparición de ramona, y mi inserción en Trama.

Agencia de Viajes

te computo en la terraza
té frío, música fría
un último atardecer de verano
traer la malla de moda

domingo 18.03.01 a las 17 hs.

3\$

boquitas pintadas

ee uu 1393

si llueve: próximo domingo

Marcelo Pombo

apoya a ramona con su suscripción

Laura Haber

se suscribió a ramona

Cristina Faggionato

apoya a ramona con su suscripción

En el próximo número...

los no suscriptos

El despertar de un paradigma

Impresiones espaciales sobre ramona, el Café, el remate y la fiesta de fin de milenio

Por Mariana Vaiana

¿Cómo se medirá el tiempo en ramonas? Dicta un cartel sobre la explanada desierta, hay sólo dos palmeras de extraordinarias dimensiones. Atadas a ellas una placa de metal reproduce en miniatura y con exquisito repujado las últimas cinco décadas que transcurren de manera continua y discontinuamente en ocho grupos de 53 páginas desplegadas en rectángulos uniformes, agrupados sobre números que van del 1 al 8. Conjunto que conmemora a manera de álbum el tiempo transcurrido.

El nacimiento de ramona generó de manera inseparable la creación de un nuevo espacio. La posmodernidad nos hizo asistir indefectiblemente a la caída de la concepción evolucionista que ubicaba el devenir histórico en la una autopista que nos conducía "hacia el infinito y más allá", tal como la consigna de Buzz, el robot de Toy Story, que vivía la infancia de su propia existencia creyendo ser un guardián del universo, una especie de arcángel moderno, que un día se descubrió juguete, en la habitación de un niño, en un barrio de una ciudad desconocida -.

¿Qué pasó con lo prometido, con el paraíso futurista? La enunciación se ha modificado drásticamente. Clark y Kubrick nos acercaron a una representación formalmente análoga de un futuro que por oposición reaccionó contra sí mismo y nos permite asistir a desintegración de aquella noción espacio - temporal ubicándonos en la nada misma, en el no ser de Parménides. Los dioses están entre nosotros, el Olimpo es aquí y ahora constantemente.

La tierra ya no tiene exterioridad aunque el Hubble nos trasmite imágenes de mun-

dos a millones de años luz, somos parte de un universo que es pura interioridad. En el seno mismo de sus mega alianzas monopólicas, gestó una pequeña resistencia pop art de tipo viral floripondio que se propaga dirigiéndose hacia el centro mismo de una interioridad multiplicada por interioridades que se multiplican hacia "otro infinito y más allá", que parece no tener límites precisos y visibles en el complejo tramado de las relaciones humanas y su reflejo ampérico y ácido que saluda navegando desde los confines de la Web.

Se generó, por acuerdo y decisión de muchas personas, de muchos ámbitos, un espacio de posibilidad en la caótica realidad de empobrecimiento desmedido que estamos viviendo. Síntoma del despertar de un nuevo paradigma que por acumulación inaugura nuevas categorías, desafiando los niveles más insospechados del status quo, ya sea por la profusión de su contenido o por la multiplicidad de las formas que adquiere -casi un pokémon-.

Ramona desde todas sus aristas socava los núcleos atómicos que sostienen las estructuras visibles de las, aunque más no sea, corroidas nociones institucionalizadas que existen sobre el arte, la cultura, la sociedad y la política, comprendidas como categorías estáticas que persisten en el plano teórico y simbólico de las mentes de muchos de los que detentan un lugar de poder en el imaginario social.

Revista, web, café, remate, serigrafías, fiesta, una concatenación producto de la inercia de un conjunto que se filtró inundando los pasillos de la actividad artística. El café fue la traslación de la palabra escrita al contacto más primario y sensual.

La serigrafía de Miliyo - Gente y la actualidad- era un apelativo exhibido en

las paredes de Giesso - en el Lado A de la fiesta - graciosamente acompañada, por Pombo, Bairon, Eguía, y por Passolini, Chiacho, Arellano, y García Sáenz, Magdalena Jitrik y el Bulgaro y Marula Di Como; difícil sustraerse a esa tupida intervención de especies que convergían con ironía y sarcasmo en una pared de San Telmo, acompañando los archiconocidos titulares idénticamente pesados y pensados como hace veinte años atrás, estampados de la tapa que tapiza, como un gran living Para Ti, las avenidas de Buenos Aires. Acompañando la selvática instalación serigráfica un remate de obras en su gran mayoría falsificadas con base de \$2, acaparó la atención de los invitados que no podían sustraerse al impulso de tener cerca suyo alguna de las obras de sus artistas favoritos.

Café ramona y la fiesta del fin del milenio, fueron dos acontecimientos vitales que condensaron la necesidad de un cambio que bulle en el interior de los cuerpos de quienes creen que puede existir ese lugar a la medida de sus fantasías. Sitio en el que convergen el deseo, la palabra, la creación y producción - traslación del plano de la ideas a concreción efectiva - resultado de la dinámica autorreproductiva, de un concepto que trasciende, potencia y resignifica a ramona, en su sentido más amplio. ramona como objeto de su concreción material y conceptual, es comparable al Bexium, metal químicamente dotado de una prodigiosa sensibilidad térmica, que sometido a diversas temperaturas cambia de dimensiones y forma, inventado por el profesor Bex en Impresiones de Africa de Raymond Russel.

Post-e, post-rave, post 90's...

Fiesta ramona de fin de milenio

Por P. S.

Este año vivimos en estado de "Por lo menos". "Y, por lo menos tenés (trabajo/ salud/ dinero/ amor)": se oye, decimos. Sí, si algo caracteriza este debut delarruista es esto de vivir "por lo menos". Hasta la "Onda Cool" encarnada por el Soho de Palermo y sintetizada en el living mal calcado de la Wallpaper ratifica la "discreción" de los tiempos que corren. Microconsumismo diseñado para una clase media alta que busca distinguirse de "la recesión de los otros". Si el chabón (el neo lumpen) hace de la calle su casa y del umbral, su asiento; al "Cool" le toca fetichizar el sofá dentro de su burbuja diseñocrática. Más aún, la llamada "Toma de espacio público" más publicitada que es el festival Buen Día no pasa de ser un esponsóndromo con nostalgia de kermesse y bandas de la calle Bond. Ahí nos de los significantes burgueses de los que sus padres psicoanalizados se sentían culpables, "los chicos ricos que tienen tristeza" pisan nuevo milenio canonizando al gourmet bajo la confusión publicitaria que iguala placer a "comer bien". Todos quieren probar el Sushi como si fuera el nuevo punto G. El arrollado ése de pescado crudo concentra a la vez la New Age "orientalista" (¡todos a yoga!) y el ejercicio de distinción y narcisismo necesario para "sentirse bien con uno mismo, etc.". Justamente en semejante contexto de recesión económica y cultural, estalló la Fiesta ramona De Fin De Milenio en la Galería Roberto Martín el miércoles pasado. Y si de alguna cosa nos acordamos en cada fiesta que se disfruta a pleno es de que la vida vale la pena vivirla "por lo más". No en vano, el jolgorio venía homenajeado: Juan Calcarami brillaba a pesar de su ausencia desde su aura vitalista. Con su The Age Of Communication, Calcarami había promovido la bisagra que en los 90s puentebaba dos rituales: 1) El de la generación de la Primera Bienal (post- Parakultural, digamos, post-Batato: De Loof a la cabeza) que elevaba el diseño de indumentaria hasta las Bellas Artes y 2) la explosión rave de cinco años atrás donde las pastillitas de E

entran a tallar neuronas a lo loco. En la Age, por última vez las generaciones culturales dialogaron y por primera vez convivieron naturalmente arte, moda y djs (hoy día la combinatoria es obligada a la hora de abrir un "espacio cultural" que se precie, ah, y el sushi). Inolvidable: en la Age, uno tenía a disposición hasta una biblioteca (por suerte, el Pop Hotel intenta ser a su modo la adaptación del mundo Age a la Buenos Aires Zara que simula consumismo y "buen gusto" de diseñador). La cuestión es que las raves de Parque Sarmiento barrieron con el modelo Age de cultura festiva. La pastillita fue la contraseña sensorial que permitía la comunión de la pista, convertida ahora en centro absoluto del evento. Los artistas abandonaron la escena. Entonces, para algunos, la combinación de "toqueteo y tactilidad" comunitaria que provocaba el E amortiguaba el "miedo al contacto" mientras a muchos amigos el análisis le daba positivo... Con el Extasis se desplazó la tensión careta de la cocaína y se ganó una sensibilidad que se orientaba hacia una femeneidad más profunda que la que se consigue pintándose los labios. Lo que no sabíamos era que todo iba a desembocar en un histeródromo insoportable (sólo soportable en Pachá, y no siempre, ojo). Sin querer, la ramona armó la primera fiesta notablemente post-rave, post-E, post-Dj culture, post- 90s. Post, bah. Dentro de ella se comentaba que parecía ayudarnos a retroceder todavía más atrás de la Age: hasta las fiestas Nómades del Club Eros. Se volvía a respirar la onda "A pasarla bomba que se viene todo abajo" de los tiempos en que cabalgábamos el apocalipsis de la hiperinflación a caballo de la cumbia y la democratización del drag (poco antes de que El Condón Clú lo "estonizara" todo). Sintonizada con los rankings actuales que proponen joda ("música arriba") para equilibrar recesión (de Celia Cruz a Bersuit pasando por La Mosca), en la Fiesta ramona lo que menos importó fue el "set del dj" (se bailó Madonna, con esto ya está todo dicho). Y si el calor despertaba la sangre y quitaba remeras, entre los más jóvenes (¿la Generación Ex?) había algo de "analfabetis-

mo bacanal" y la cosa se ponía más eufórica que intensa y bastante agresiva (¿o sádica?) de a ratos. O, simplemente, "Porky's" en directo desde la Prilidiano Pueyrredón. El "pogay" que se bailó con "New York City Boy" fue medio bestia y hubo que lamentar moretones: ay, esa Chongo Envy, ese concepto de que divertirse, se divierten los varones y los futboleros, ¿no es demasiado mediática, chicos? El vitalismo, el culto a Dionisios, el SIDA y la biblioteca de la Age volvían a la memoria cada vez que Calcarami era mentado. Y aunque parezca anticuado, "libresco" y todo eso, la verdad que se extrañan un poquitín esos tiempos menos permisivos (había menos falsos "bi") en que todavía se hablaba del "Sistema" y la represión, se leía sobre el panóptico de Foucault, el gasto de Bataille, las máquinas deseantes de Deleuze-Guattari, el placer de Barthes y el carnaval de Bajtín: ¿será que no hay buena fiesta sin un buen guión? Como sea, si algo aprendimos de Roberto Jacoby como letrista y organizador es que el hedonismo y la celebración son también manifestaciones políticas y una fiesta es, al fin y al cabo, una obra de arte. ¿Tendremos que avisarnos de que ya es hora de volver a divertirnos? Anoche en el Pop Hotel, hablábamos con uno de los djs Pareja sobre lo "trash" que había sido la Fiesta ramona y lo bien que venía eso en medio de tanta "onda cool". De fondo para nuestra conversación (bailar no daba), flotaba un Deep House color beige que no movía ni a las moscas. Eran las seis de la mañana y nos aburríamos de ver a djs poner y sacar platos negros con rayitas. Un plumazo.

Efectivamente: la escena porteña post-rave es un plumazo. Hasta Brandon (lo alternativo de lo alternativo, se supone; el club del año, se asegura) se ha puesto bastante "cool" (con lo bueno que estaba al principio) y más a causa de los parroquianos que de las buenísimas intenciones de la gran Lisa & Cía. A despertarse. No sólo ya no tenemos un mango, sino que también nos estamos aburriendo de lo lindo. De lo cool.

Consultorio jurídico

Por Pablo Miguel Jacoby y
Pablo Slonimski. (Abogados)

Un artista participa en una muestra en el Centro Cultural Recoleta, a raíz de una invitación de dicho Centro. El cuadro que mostró, se cayó rompiéndose. Autoridades del Centro le prometen un pago que nunca se efectiviza. El artista restaura la obra por su cuenta y alega haber sufrido daños permanentes.

Como explicamos en una columna anterior, el galerista o quien recibe la obra y realiza la muestra asume la obligación de velar por la conservación de dicha obra. De tal manera que la primer pregunta que corresponde formularse es quien responde por los daños que sufrió el cuadro a propósito de la caída.

Si la caída fue accidental responde el galerista, en este caso el Centro. Si el Centro hubiera contratado un seguro, éste debe cubrir el siniestro, por lo que el artista podría reclamarle a ambos solidariamente. Si la caída fue intencional, podría demandarse al agresor y al Centro, tam-

bién de manera solidaria. Solidariamente significa que cada demandado debe responder por el total del perjuicio frente al damnificado.

La segunda cuestión a dilucidar es si el artista tiene derecho a que le paguen por haber restaurado la obra. La respuesta es categóricamente afirmativa. El valor por tales labores debe ser establecido prudencialmente por el Juez, de acuerdo a la complejidad de las tareas necesarias para la restauración, el tiempo insumido, los materiales utilizados, la capacidad técnica del restaurador, el resultado obtenido, etc.

Por último y como aporte fundamental, debemos consignar que el artista puede reclamar además del rubro anterior que constituiría un daño material concreto, una indemnización en concepto de daño moral por el deterioro de la obra, aunque éste fuera parcial.

Sin lugar a dudas los daños experimentados en una obra de arte -aún cuando hubiere sido posible la restauración- constituyen una lesión a los sentimientos de un autor de arte plástico, ya que no

hay duda que un artista pone algo de su espíritu en su creación, que tiene un carácter particular y personalísimo, por lo que se trata de una lesión a los más caros sentimientos del artista y tal daño debe ser resarcido.

Existen antecedentes judiciales en los que se ha otorgado indemnizaciones por daño moral en casos similares al presente, como por ejemplo la demanda de Armando Rearte contra la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, a raíz de la rotura de un dibujo en tinta china y acrílico blanco sobre papel, expuesto en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires y el caso del juicio de Marcelo Pombo, Miguel Harte y Pablo Suárez contra la Universidad de Buenos Aires con motivo de la destrucción de varias de sus obras expuestas en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Volviendo a la pregunta inicial, el artista debe iniciar un juicio contra el Gobierno Autónomo de la Ciudad de Buenos Aires, responsable del Centro Cultural Recoleta reclamando indemnización por las tareas de restauración y por el daño moral sufrido.

www.cooltour.org/ramona

es el site de arte más visitado de la Argentina

Señores Galeristas: anticipen sus muestras

Pueden enviar imágenes en formato jpeg, 72 dpi 600 x 600 pixels a

ramona@cooltour.org

Cartas de lectores

ramona no publica ataques personales ya sean anónimos o firmados, debido a razones jurídicas y de criterio. Cuando han llegado e-mails injuriosos o manifiestamente falsos contra críticos o artistas, no los hemos publicado a menos que los implicados lo hayan autorizado. A fines del año 2000 recibimos un email de ese tipo contra Roberto Jacoby, uno de los impulsores de ramona y hemos evitado publicarlo en la versión web y ahora en papel.

Esta persona ha enviado su email a una vasta lista que Jacoby responderá en forma similar a través de e mails. Si alguien desea conocer esa respuesta puede solicitarla a través de ramona@cooltour.org

Avisamos a nuestros lectores que a partir del número 11, por razones de espacio, las cartas (y las colaboraciones espontáneas o no solicitadas) que excedan los 700 caracteres podrán ser editadas por ramona.

ramona:

Estimados amigos de ramona creo que tendríamos que a hacer una recopilación de datos de este brutal estrago y otros que están ocurriendo en el ámbito de las artes plásticas casi en forma permanente. Saludos,

Romero

ramona:

En relación con el incendio en que fueron destruidas las obras de la artista Delia Cancela, una vez más tenemos que hacer una denuncia de la mala voluntad de las autoridades de la cultura de nuestro país, tanto sean nacionales, como del gobierno de la ciudad y de cualquier organismo de casi todas las provincias.

Los artistas siempre tenemos que hacernos cargo de los daños que provoque el participar en eventos artísticos de cualquier naturaleza tanto sea en invitaciones como en salones y que se traducen en la censura, la rotura de obras, los gastos de envío y los retrasos en pagar los premios. El desinterés por las actividades culturales esta a la vista, hoy en el lamentable suceso en que Delia Cancela ha perdido su trabajo de muchos años y mañana será otra cosa parecida y que irá empeorando sino se pone un límite a estos verdaderos estragos provocados por los funcionarios ineficientes.

Creemos que los artistas tenemos que actuar en defensa de nuestra obra y por

consiguiente del patrimonio nacional bastante maltratado.

Grupo de Artistas Plásticos Solidarios (GAPS)

Buenos Aires , 24-1-01

R de r: ¡Aguante Cuqui!

ramona:

Tuve la dicha de entrar en ese universo literario que eres, tan cargada de óleos, acrílicos, ácida opinión, variedad vocal, palabras y etcéteras. una dicha de lector, de consumidor de imágenes, de radioescucha. un ansia de ver, una sensación de estar presenciando cada discurso, cada obra expuesta. al comienzo recibí un ejemplar algo viejo, el número 2 (de junio), en bis (callao y salta, pichincha, rosario) y no le escuché. llegué a casa y te dejé en el estante entre joyces y battailles varios, mondrianes y boscos resignados, fotonovelas y elviboras de los años ochenta, breccias negros espaciales y odiseo volviendo a casa, al útero, a la isla esmeralda de vacaciones con duchamp. allí descansaste un mes o menos hasta que me reuní con el número 7 (de noviembre) en bis otra vez (bis: otra vez), y al volver a los abrazos de valeria, abrí cómodo el ejemplar ejemplar y gocé. gocé de los discursos, aberré de ellos, me gustó eso de entrever una radio hablando, no textos, lector burlado en la lectura, dije y seguí leyendo, escuchando, viendo cuadros, fotos, mucho más que letras en una excelente impresión en excelente papel. los dichos discursos no eran eruditos ni pretenciosos: eran bajos algunos; otros grandes, apellidos que recordé al verlos, apellidos que conocí y taché con mi bello lápiz, otros que reconozco ahora, después de leerlos, impresiona. rescaté el viejo ejemplar de junio y leí más. reconocí la estatura que habías alcanzado en meses escasos. aplaudí casi las formas que te forman, la variedad de voces que te habitan como a todo gran enorme cráneo que sea. al otro día o al otro, no recuerdo, pasé por la casa de nuestro amigo comba y obtuve el número ocho, de diciembre. piglia dijo una verdad más. literatura te adorna, ramona. bella como las palabras, como las pinturas y las lentes. valeria entró a tu dirección cibernética y rescató un par de páginas para mi colete. Así supe más datos.

ahora veo que tenía ganas de escribirte. quiero contarte que siempre fui un primarte investigador, como moonwatcher en los

primeros capítulos de 2001, bebido del mejor de los vinos de las artes plásticas, clásicas y contemporáneas. la sutil sensibilidad artística de mi padre fue un enorme horizonte, una vela henchida en la infancia. formación del gusto por las artes debería ser una materia de estudio obligatoria, extra escolar, desde los tres meses de vida. supe degustar de los trazos de grandes, supe reconocerlos luego en el atelier de mi prima maría, reproducciones entre lienzos a medio pintar, y enormes pomos de acrílicos, intocables para mis manitas infantiles. otros grandes dejaron de gustarme con la madurez, y es por eso que me río de ellos, en esta vida. hay mucha mentira en eso del arte. hay mucho de nada y poco de algo. hay años de tragar porquerías, incluso en los museos, hasta las galerías se aburrieron. hay poco bueno y eso se ve. hay un vicio en el arte que es el de inventar artistas que tienen el vicio de pretender ser por la obra cuando la obra es la que es. pobre obra la de dichos enemigos del arte. pobre arte.

quiero contarte además que realizo cuando puedo las ideas que genera mi mente, y eso da resultados, da objetos. los muestro. esto no es arte, es otra cosa.

tengo un puñado de fotos que me parecen feas y me dan la contra muestra: fotos feas. lo muestro.

tengo un archivo de recortes de revistas viejas, de todo estilo, el cual se fue alimentando en los últimos diez años de una manera impresionante. rescaté esas imágenes en una producción de libretas de época, anotadores anillados de diseños exclusivos y personales, de todo: ballet jules.

no creo ser artista, esto es otra cosa. nuestro lo que quiero. de arte y de amor. arte no. amor.

esto es bien distinto.

otras veces construí unas revistas en miniatura, cabaret voltaire.

los textos en prosa y poesía los publiqué en plaquetas de edición limitada, bajo un sello independiente: mondrian couturier editeur. proxenetta/ laraggazza produzioni, mucho ojo producción, sans pitie editions, mondrian couturier editeur son sólo algunas de las empresas que me soterran. valeria, los gatos, lo vegetal y el cosmos son sólo algunas de las cosas que me construyen, que me conforman. los tiempos que nos ha tocado vivir son aberrantes, horrosos. las peripecias laborales a las cuales estuve obligado a exponer mi ser en el último año son inenarrables. ni hablar de las sustancias. ni del clima. las fiestas se apa-

gan despacito y lo único que queda es saludar al alba lunar. sigamos.
un beso o dos.
rosario 2001, enero.
julio t.

R de r: Sigamos, Julito, sigamos...
Dos besos o tres (uno para Valeria y otro para los chicos de Bis)

ramona:

He leído con mucho desagrado en el último número de la revista el artículo "El zaguán de Don Benito". Es inconcebible que una revista como ramona que se supone progresista ponga en tela de juicio a una pintora como Marcia Schvarz, defensora de los Derechos Humanos y de las minorías desclasadas (sociales o sexuales). ¿Es que acaso el arte importa más que la actitud de los artistas? Marcia es un ejemplo de artistas de extracción humilde que gracias a su empeño y esforzado trabajo escala uno por uno los peldaños de la escalera del éxito. ¿Con qué derecho se le critica por sostener los valores del arte verdadero? Sólo una élite de chupamedias, becarios y premiados del Sistema pueden atribuirle actitudes hostiles hacia sus colegas. ¿Acaso los mencionados Sres. (para llamarlos de alguna manera) Jacoby y Prior lucen méritos más valederos que los de Marcia? Somos muchos, y muchas, los que creemos con el corazón que no. Así también como que la mentira no perdura, aunque figure impresa. ¡Aguante Marcia y Quinquela!
Gabriela Silvani

R de r. : se cerró la temporada de caza a Jacoby. ¿Qué tiene que ver nuestro manáger conceptual con las notas que escribe Alfredo Prior? Además está mal informada sobre los orígenes sociales de Marcia.

ramona:

Hace unos pocos días que me entere de la existencia de esta revista. Me sorprendí cuando leí en él número 2 una nota de G. A. Bruzzone sobre una muestra de A. Berni, la misma muestra sobre la que yo tuve que escribir. Yo estudio Bellas Artes en la Universidad Nacional de Rosario, y para Critica I nos pidieron un comentario sobre un texto de López Anaya publicado en la revista "La Nación" del 25/4/99 que hablaba de la obra de A. Berni y sobre la muestra del Museo Castagnino, a la que hace referencia Bruzzone. Creía que era-

mos pocos los que pensábamos así sobre las políticas adoptadas por el museo sobre cierto tipo de obras. Acá les mando lo que escribí yo:

Para hablar de la obra de A. Berni creo que no podemos dejar de situarlo dentro de un contexto político y social. El texto de López Anaya sobre esta, al principio me pareció frívolo e insustancial, anecdótico. Pero cuando hice una segunda lectura, me llevo a pensar que escribió de esta manera porque se dirigía a un público en particular, no a estudiantes de arte o conocedores de su obra, sino a gente común que lee el diario los domingos y de paso hojea la revista, y no por esto los estoy desacreditando, sino que yo esperaba que fuera un texto más comprometido, como lo fue la obra de Berni. Como no es así, puedo pensar que esta sacándole mérito a los posibles lectores, o lo que sería peor, que esta apuntando a un consumo de arte sin fundamento ni juicio de valor.

Si bien la vida cotidiana de un artista es muy importante, pues lo forma como persona y deja su marca en la obra; no hay que dejar de lado que la sociedad en que ese artista vive, también deja su huella en esta. Y la obra de Berni se vio enriquecida y movilizada por los cambios políticos y sociales que hubo en Argentina, en las diferentes épocas. Juanito Laguna y Ramona Montiel son exponentes de esto, son personajes que representan seres marginados social y moralmente, cuyas historias, muestran una realidad, lo me nos permite interpretarlos como una clase trabajadora desesperanzada y degradada.

Hay en Berni una preocupación por la técnica y un posicionamiento político a la vez. Se nota en su obra una experimentación permanente, la necesidad de encontrar una forma de expresión que le sea propia. Algunos objetos tan comunes, son descontextualizados de tal forma que se hacen casi imperceptibles. La obra de Berni tiene en sí un hilo conector, los temas se repiten lo que cambia es la forma de contarlos.

Cuando fui al Museo Castagnino esperaba encontrar también algunas de sus pinturas, confieso que me desilusioné un poco, pues había oído hablar de la muestra en Buenos Aires, y sabía que habían sido expuestas algunas obras que acá en Rosario no estaban montadas. Entonces me planteo, hasta que punto permitimos que las políticas museísticas fraccionen una obra y nos quiten la posibilidad de hacer un análisis más completo y exhaustivo sobre

un artista, y nosotros no hagamos algo al respecto. En mi caso alego ignorancia, porque recién estoy comenzando introducirme en el campo del arte, con todo lo que este encierra, y no me había preguntado cuáles eran los factores que se tenían en cuenta al armar una muestra y cuáles no.

Me puse a pensar y se me ocurrió preguntarme que me estaba negando esa muestra. Y entonces me cuestioné quien decide sobre lo que se "muestra" y lo que no, si eso no es en alguna medida una forma de dirigir la mirada, de restringir la información a la que tengo acceso. Siendo consecuente con lo que escribí anteriormente y a riesgo de equivocarme, esta forma de armar una muestra tiene algunas semejanzas con la que eligió López Anaya para escribir su artículo sobre Berni. Pensándolo de otra manera sería como tratar de comprender a Borges habiendo leído solo algunos de sus cuentos, algo a mi criterio, totalmente arbitrario e imposible.

R. de r.: La firma va en el número que viene.

ramona:

Tengo la dirección de ustedes a través de un viejo amigo que vive allá, se llama Julián Polito y creo que tiene algo que ver con la revista "ramona". Hace casi diez años que vivo en Alemania y hacía un montón de tiempo que no veía laburos de artistas Argentinos (solo lo que llega de vez en cuando al consulado Argentino) que parece que no tiene demasiado interés en mostrar artistas jóvenes por lo cual fue una sorpresa linda el poder ver un poquito en la página de pintura. La verdad no entendí mucho la cosa porque yo entré en la página de cooltour, seguí en ramona y terminé en Zapatos Rojos... Como sea, hace ya un tiempo bastante largo que me dedico al diseño, laburo como directora de arte en Young & Rubicam, pero empecé pintando estuve incluso un tiempito en el taller de Gorriarena y la pintura es también responsable de que esté en este país. Me encantaría poder mandarles algún laburito como para participar en la página del Web, me mandarían información? Muchas gracias y ojalá contesten
Karina Caló

R. de r.: Si aún no te contestamos insistí, por favor.
Zapatos de Goma al cubo

Uno de los rasgos más conmovedores de ramona es, sin duda, su frescura. Hace unos números atrás, Piglia celebraba los títulos y hacía mutis sobre lo que quizá sea la gran novedad de la publicación: su desenfadado crítico. Desde que existe la revista, todos nosotros, lectores, tomamos conciencia de que “cualquiera puede convertirse en crítico”. Los textos experimentan, hacen posible y real este estado de cosas: obligan a los críticos profesionales a esmerarse, a preguntarse sobre su exclusividad de opinadores. Chequearlo es excitante: sería larga la lista de aquellos que progresivamente han variado su escritura al ritmo de los meses de existencia de la propuesta, que ya casi llega al año. Hubo muchos que le pronosticaron una vida cortísima; otros, que aún se quejan de su presunta levedad. Lo cierto es que Ramona es un organismo en perpetua mutación, y en su movimiento encuentra zonas de reflexión y disparate, de ensayo especulativo y arenga desenfadada. Ramona parece alimentarse de todo, incluso del malestar de aquellos que la critican. La marea de discursos, haciendo un juego de significantes, realmente marea. Agradecemos el estado de alerta continuo, de poder tomar más y más distancia en la apreciación de cada discurso. Esto constituye, ni más ni menos, una forma deliciosa de crecimiento. Nuestro gusto y nuestro análisis están de parabienes. Todo lo que resumo es motivo de gran regocijo para todos aquellos que estamos interesados en las artes visuales. Pero no todo: en la versión electrónica de verano, se ha infiltrado una nota firmada por un tal P. S. a la que bien podría darse el premio al peor comentario de todos los que hemos podido leer. Sea quien sea este P.S. abusa de todo tipo de actitudes pretenciosas y de un academicismo mal digerido. Mezcla de sociología barata y cronista de la cultura “joven” (Gino Germani + Laura Ramos), de una prosa horrorosa llena de todavía más horriblos neologismos (¿podrá algún día existir palabra más fea que “diseñocrática?”), se hunde en toda clase de categorías de una sociología kitch inscripta en la escuela amarillista de “Memoria” y Don Chiche, (neolúmpen, microconsumismo, post – Batato, falsos – bi, la generación post – Primera Bienal, neocool), declara muerta (o lo que es peor, pasadas de moda ¿quién es él para hacerlo?) la lectura de las obras de Foucault, Deleuze, Bataille, Bajtin, Barthes (que segu-

ramente jamás ha leído), se mofa descaradamente de la cultura gay, trata de reducir la importancia de una escena cultural a los tics más berretas, considera la fiesta no ya un ritual (como pedía hace cuarenta años Gillo Dorfles o aún antes escritores como D. H. Lawrence) sino un estado de alienación y consumo de drogas (el éxtasis y la tensión careta de la cocaína); en fin: nos inventa una idea o percepción del mundo artificialmente adolescente y masturbatoria, pasada de moda, una visión presuntamente arty de “Indiscreciones”, que nada tiene que ver con el arte, ni con la cultura, ni con la propuesta de ramona, que tanto apoyamos. Responsables de ramona: Somos sus lectores, los necesitamos. Por favor: cuidennos. Julieta Requeni

R de r.: Cuidense solos. Ya son grandecitos.

Hola ramona:
Muchas gracias por la onda.
Bebe Gindre
Editor Freedom

ramona:
Me encantaría que dedicaran algún dossier o apartado a la gran labor que viene realizando Laura Buccellato en el Museo de Arte Moderno.
Con un presupuesto irrisorio y con toda clase de dificultades políticas, quizás sea el único lugar oficial donde aún se respira un clima de respeto.
Creo que Uds., como medio independiente, deberían defenderla y difundir sus actividades.
Ella es el ejemplo de que, cuando se quiere, se puede; de que el Estado puede hacer algo decente por el arte.
Los saluda cordialmente
Julieta Requeni

R. de r.: Emiliano Miliyo ha prometido hacer esa entrevista. Lo acompañaremos para que no corra peligro.
Querida ramona
Se han celebrado los 20 años del Centro Cultural Recoleta donde tantos artistas mostraron y disfrutaron del arte y la cultura. Sería importante que ramona recuerde los orígenes de ese Centro, quién lo ideó, quién lo proyectó, quien lo llevó adelante, quién fue su primer director, etc. ¿Nadie recuerda que ese hermoso lugar se abrió en 1981? ¿Por qué sólo recordamos los crímenes del proceso pero

no sus aspectos positivos?
Carmen R. del C.

R. de r.: Como no. Haga el informe y envíelo a ramona@cooltour.org. Estamos abiertos a distintas verdades aunque duelan. De todos modos, diez mil Centros Culturales no compensan un centro de tortura, sino que vuelven sospechosa a esa cultura y todo lo que se construya a partir de allí.

Estimada ramona
A los que justifican de buena fe la censura por parte del Gobierno de Cuba, lamento informarles que dichas Autoridades, así como las de la entonces Unión Soviética y el benemérito Partido Comunista, apoyaron a la Junta Militar del Proceso de Reorganización Nacional en los Foros Mundiales para que los Organismos Internacionales no interfirieran en la Soberanía Nacional Argentina, con el trivial pretexto de los Derechos Humanos. Como es sabido, el Gobierno cubano también se solidarizó con la Junta frente a la Guerra de Malvinas, imbecilidad autóctona gracias a la cual nos libramos de su reinado de horror sistemático.
En Cuba rige la Pena de Muerte y fue aplicada a sus propios Generales y Coroneles, luego de juicios con “autocrítica” (como los de Stalin) por el hecho de traficar drogas ante las barbas de Fidel. Que el propio Ministerio de Interior fuera Sede del Narcotráfico decepcionó mucho al Comandante. Se sintió traicionado. Para recuperarse pasea con Maradona de un brazo y Fito Páez del otro. Es que siempre tuvo gran simpatía por los Argentinos. Y los Argentinos por él. ¿No, ché?
Cacho De Historia

R. de r.: ¡Y yo que pensaba sacar un paquete Habana— Varadero – Cancún en temporada baja!

a ramona la quiere

estoy muy triste y melancólica.
quiero recomponer cada segundo transcurrido de mi vida
los recuerdos me invaden.
además, me gustaría saber si por \$15 puedo tener ramona por 6 meses (email) ¿o como debo hacer? ¿un nº de cuenta, una tarjeta? Desde la ciudad de las diagonales.
tal vez algún día nos encontremos para brindar.
martha

Show me the money!!!

Becas, subsidios, festivales, residencias, competencias, lugares para mostrar

Institución	Rama del Arte	Dead Line	U\$\$	Contacto	Finalidad
5. international Festival Madcat	video	30.04.01	no	alionbear@earthlink.net	muestra
the rockefeller found. multiarts productions	performance	30.03.01	U\$s 15.000	www.rockfound.org	competitivo
Ex Libris	Grabado	15.03.01	U\$s 1.500	Museo del Grabado 4345-5300	Competitivo
Stage Gallery	Fotografía	31.03.01	no	www.stagegallery.org	muestra
Fundación P. Miró	Investigación	30.04.01	Ptas. 5.000	fpjmiro@a-palma.es	Competitivo
6to. Salón Mercosur Juanito Laguna	todas	28.06.01	Sin especificar	Caseros 2739 Ciud. de Bs. As.	Competitivo
Galería de las Naciones	todas	Sin especificar	no	Mercedes Linares 4963-8948	Muestra
Bienal Nac. de Arte interdisciplinario Pabellón IV	todas	30.04.01	sin especificar	pabellon4@interlink.com.ar	Competitivo
Bienal Naci.de Arte de Bahía Blanca	todas	15.03.01	U\$4 5.000	mac@bblanca.com.ar	competitivo
Netartistas Latinos	Net ar	sin especificar	no	vibri@internet.com.uy	muestra
Internat. Animation Festival of Brazil	animación	15.04.01	sin especificar	www.animamundi.com.br	competitivo
World Wide Video Festival	CD Rooms / Net ART Video Art/ instalaciones	15.04.01	sin especificar	www.wwwf.nl	competitivo
Vancouver Videopoem Festival	video	01.06.01	sin especificar	www.edgewisecafe.org	competitivo
13th Videobrasil Electronic Arts Festival	video	15.04.01	no	www.videobrasil.org.br	competitivo
Resfest	video	04.05.01	no	submit@resfest.com	competitivo
Ars Electronica	cyberarts	07.04.01	no	info@prixars.orf.at	competitivo
Internat. Media Art videotage Festival	instalaciones interactivas / CD Rom / performance	01.05.01	no	www.videotage.org.hk	competitivo

no te vayas con otro

Agencia de Viajes

ramona va a la adivina

Seguramente los lectores de ramona on line se preguntarán el por qué de la ausencia de esta columna durante el número 9. La respuesta es que, en un confuso episodio, la adivina se alzó con el dinero del remate que organizó nuestra revista para recaudar fondos para permitir la fluida aparición de esta publicación y desapareció del mapa. Finalmente, nuestra pitonisa de cabecera apareció y nos ofrece su versión.

ramona | Se la ve muy bien: tostada, más delgada... ¿Se puede saber qué fue lo que pasó?

La Adivina | Un mal entendido, simplemente.

r | Vamos a ver. Empecemos por el principio: Usted estaba a cargo de la recolección y custodia del dinero obtenido en el remate y se la tragó la tierra.

A | Si vamos a empezar por el principio, hagámoslo bien. Resulta de que ese día fue muy largo y una cosa fue llevando a la otra. Todo empezó en la inauguración de un salón de un banco en un centro cultural de Recoleta. Yo estaba calmando los ánimos de un grupo de gente que estaba enfurecida con la selección de artistas y de mientras, felicitaba a los que habían recibido premios y menciones. Ahí apareció alguien de la revista y me dijo de que había que ir a San Telmo a ultimar algunos detalles, antes de la fiesta que allí íbamos a hacer nosotros, para festejar el fin de año. Se conoce que mucha gente que habíamos convocado para desempeñar algunas tareas, no pudo llegar temprano y salimos de raje para allá.

r | Sí, de eso me acuerdo; fui yo quien le avisó.

A | Es verdad. También recordará que cuando llegamos, las promotoras de cerveza no daban a vasto con la demanda de los asistentes ya que la canícula hacía que la gente chupara como esponjas y que yo no fui la excepción. Hubo show de teatro y después llegó el remate: Obras falsas hechas por algunos de nuestros asiduos colaboradores y obras auténticas de artistas muy conocidos, que nos hicieron la gauchada de donarlas. La obra más cara alcanzó una cotización de 300 pesos y su autor fue el muchacho que hace esas casitas preciosas, todas chiquititas, donde a una le gustaría vivir. Tienen un nombre...

r | ¿Maquetas?

A | Sí, eso. Un caso curioso del remate fue el del artista que dice que es marcianno. Habían obras falsas y verdaderas de él. Las falsas se vendieron muchísimo más caras. Las falsificaciones eran tan buenas, que los originales parecían de otro. La gente estaba desatada, pujaban para conseguir esas obras. Incluso el Fiscal, uno de los artifices de nuestra revista, me comentó que si no se recaudaba un mínimo establecido, se iba a ver obligado a volver a arbitrar partidos de rugby, cosa que ya había hecho en el pasado. A su lado estaba su mujer quien, después de un sorbo de cerveza, agregó que tuvo que dejar esa ocupación frente a las reiteradas quejas que suscitaban sus muy apretados pantaloncitos cortos (y de este caso, con más detalle se pueden enterar en fuenteturra@yahoo.com.ar

r | Pero, ¿que pasaba con el dinero de lo que se recaudaba?

A | Espérese, no se ponga impaciente. Como después del remate todos nos íbamos a ver en la galería de al lado y todos ya estaban bastante más picados que yo por el alcohol, uno de los chicos me dijo: "diga, abuela, guarde la guita que usted está más entera." Así que llegamos a la fiesta y yo tenía la plata en el corpiño. De ahí en más, todo lo que fue sucediendo en esa fiesta fue haciendo, poco a poco, que perdiera noción de lo que me habían confiado. Recuerdo vagamente que el otro de los pilares de la revista, el artista conceptual manager, fue desvestido por un grupo de invitados en un acto que la misma víctima se encargó de definir como una "vejación" en vez de una vejación. Al igual que en el antiguo testamento, donde la desnudez de Noé es cubierta por uno de sus hijos, en este caso fue una de las pibas del boliche de Acuña de Figueroa y Guardia Vieja quien se encargó de tapar las partes pudendas del viejado con la bombacha que ella traía puesta y se sacó para tal fin. Un gesto por demás noble si dejamos de lado el hecho de que antes enjugó la transpiración del rostro de la víctima con dicha prenda.

r | ¿Y el dinero?

A | Ah, sí. Bueno, yo me fui dando tumbos como casi todos los asistentes de la festichola sin recordar que era deposita-

ria del encargo que me habían hecho y me fui a casa a buscar las valijas para salir corriendo a tomar el avión que estuve a punto de perder. No sabe cómo me rompí la cabeza pensando y pensando por qué tenía más plata de la que me había llevado en el monedero. Cuando recordé de donde la había sacado, ya me había gastado las tres cuartas partes.

r | ¿No le da vergüenza?

A | Vergüenza es robar. Como hizo un galerista que fue a la inauguración de una pintora de apellido anglosajón en un museo nacional de Bellas Artes: a la artista, asidua concurrente a de la confitería de Florida y Paraguay, mítico lugar de reunión de la flor y nata de nuestros creadores, los dueños del establecimiento le enviaron tres cajas de sanguches de miga para agasajar a los invitados a la muestra. Como esta mujer estaba ocupada porque ella pensaba que su obra estaba en la sala de maestros del siglo XIX cuando llegó la vianda, el dueño de una galería de nombre parecido a un marisco (la centolla, para más datos) se hizo pasar por apoderado de la expositora y se apartó una caja con cien sanguchitos para él antes de irse.

r | Qué fácil es ver la paja en el ojo ajeno. Eso no la disculpa de haberse patinado la plata que tanto nos costó conseguir. Así nunca más la van a invitar a una fiesta.

A | Se equivoca. Fíjese que me invitaron al cumpleaños número 40 del joven artista que cotiza carísimo en los remates del Norte y que tiene una beca con su nombre. Fue una fiesta preciosa. Lástima que esta chica, la que apareció en ese afiche famoso de los años '60, en el de "por qué somos tan geniales" no quiso ir. No sabe lo que se perdió.

r | Por qué no quiso ir?

A | Porque dice que ella no va a lugares que no sean de artistas. Por suerte los RRPP del cumpleaños a él no le dijeron nada para no amargarlo, ya que estaba hecho un bombón que rajaba la tierra. No sabe cómo bailamos. Pensar que en principio iba a ser un pijama party, en homenaje a los colchoncitos que hicieran famoso al agasajado, pero la simple idea de la promiscuidad disuadió a los organizadores.

r | ¿Ahí también se puso borracha como una cuba?

A | No, nada que ver. Resulta de que al

rato de estar en la fiesta comenzaron a cobrar los tragos, cosa que puso a los invitados al borde de la histeria. Dos horas después, cuando la presencia de los invitados comenzaba a menguar, volvieron a regalarlos. Por las dudas yo solo tomaba los restos que quedaban en las copas que abandonaban por ahí. En un momento pasé un papelón...

r | Me imagino. Es una imagen deplorable.

A | Agarré y le propuse comprar un trago a medias a una persona, creyendo que era el artista telemático y nada que ver: era una doble. Una chica que se le parecía mucho. Aunque ahora que lo pienso, tal vez era la artista que usa lentes oscuros y parte las esculturas en pedacitos. No estoy segura... De todos modos, el telemático recibió una cucharada de su propia medicina. ¿Sabía que desde que se le quemaron las pilchas en el pavoroso incendio de su mansión renovó su vestuario y cambió Versace por Chanel? Incluso empezó a ir al mismo peluquero que la Señora (y aquí me pongo de pie) y nunca pierde ocasión de hacerse pasar por ella. Es más: una vez lo descubrieron intentando presidir una reunión de un fondo nacional de bellas artes.

r | Tal vez era algún acto creativo. Como esa tarjeta de fin de año que mandó una galerista de la Avenida Alvear con varias fotos de ella.

A | Sí, pobre chica. Las fotos no la favorecen mucho. Fue una inmolación. En vez de elegir obras de sus artistas, en una decisión salomónica, decidió mostrar lo me-

yor que tiene: su batido y su solerita que dejan ver los breteles de su corpiño.

r | Yo no sé que fue más fuerte: si esa tarjeta o el anuncio que apareció en el diario de gran tirada promocionando los cursos que van a dictar los protagonistas del romance que usted pronosticó desde estas páginas.

A | ¿Vio que divinos? Parece una participación de casamiento: Ella & El. No sé si usted sabe que durante el verano ella estuvo allá en Córdoba, donde él tiene su famoso atelier. Hasta los padres de la chica viajaron para pasar unos días sanamente y en familia junto a ellos.

r | Hablando de críticos y diarios de gran tirada, ¿qué se sabe del joven periodista que escribe en el mencionado medio?

A | Se conoce que está decidido a ser el crítico mejor formado: vive en el gimnasio y cuidándose de las comidas y sigue despertando suspiros entre la gente de nuestro medio.

r | Sería bueno que fuera a ver las muestras, además.

A | Si quiere saber más sobre el mundo de los críticos, le cuento que uno de los más jóvenes, dedicado al arte digital, video, performance y demás modernidades, ha decidido dejar de trabajar en un laboratorio donde se gana la vida para dedicarse de lleno a la investigación. Parece ser que dicho paso es bastante auspicioso, porque nada más comentarlo en una reunión, recibió una propuesta para dedicarse a curar una importante sala de exposiciones.

A | Factura, factura, que algo quedará...

A | Otro crítico, erigido en santo patrono

de las artes, continúa dando charlas en una universidad de la ciudad de Nueva York con sede en nuestra Capital Federal y tiene un éxito rotundo de público.

r | Es que la gente celebra que haya dejado de exponer...

A | La crítica que donó su colección de sombreros (una pena) inauguró una muestra en el reducto de La Boca y en la inauguración se le rompió el vestido y tuvo que cambiarse al mejor estilo superman en el ascensor del edificio.

r | ¿La muestra ideada por una artista muy sexy, simpática y de Leo?

A | Como podrá ver, las estrellas del momento son los críticos, como lo demuestra el catálogo de la tercera biennial que su asociación organizó en un museo de Rosario donde se realizó una muestra con varios artistas. El catálogo en cuestión reúne varios textos de sus asociados quienes hablan de muchísimos temas, como ser el ADN, la posmodernidad, artistas que no participaron de la exposición en cuestión, etc. Curiosamente las menciones a los artistas de la muestra que ellos mismos organizaron son casi nulas. Igual, a los artistas nada lo conforma: si los críticos escriben sobre ellos, se quejan de lo que dicen; si no escriben, se quejan de su indiferencia. Ya me tienen harta.

r | Disculpe que siga con el mismo tema, pero necesito tranquilizar a los colaboradores de nuestra revista. ¿Qué va a hacer para reponer la guita que se patinó?

A | Otra fiesta, por supuesto.

Cocktail

Por Alejandro Kuropatwa

Esto es lo que hay que tomar antes de salir de joda un sábado a la noche.

Te envío del libro "Guía de cócteles":

"My Girl, after dinner"

1/3 de whiskey bourbon

1/3 de Kaluha

1/3 de crema de cacao

Preparación: Se prepara en una coctelera, con algunos cubitos de hielo, agitar durante unos 8 segundos, se sirve en copa de cóctel. (Ojo chicas y chicos)

"Bullshot" (mi creación)

1/2 de jugo de carne frío

1/2 de vodka Stoli u otra

Efecto inmediato. Trago preferido de A. Fortabat.

"Gibson"

5/6 de ginebra

1/6 de Vermouth seco

Para decorar una cebollita dulce (perla)

Preparación: Se prepara en un vaso mezclando con unos cubitos de hielo. Se sirve en la copa de cóctel decorada con la cebollita. Puede exprimirse un cuarto de limón sobre la bebida.

Me gustaría que me respondan cómo les cayó este último.

(alexkuropatwa@arnet.com.ar)

marzo - abril

Actualizaciones en www.cooltour.org/ramona/muestras

Alguero, María José	"Mix" Pinturas	La Dama de Bollini	27.02	al	12.03
Alonso, C.; Nigro, A.; Roux, G. y otros	"Grandes Maestros"	Laura Haber	03.03	al	20.03
Barragán; Constantino, y Cardenas	Esculturas	Museo L. Perloti	09.03	al	01.04
Benitez, Silvestro y Fuhmann	Pinturas, esculturas y objetos	Museo de Telecomunicaciones	03.03	al	15.03
Bernini, Gian Lorenzo	"Escultor y Roma" Fotografías	C. C. Recoleta Sala 11	08.03	al	01.04
Chavez J., Daverio L.	Pintura	Museo de Telecomunicaciones	17.03	al	29.03
Ciancaglini, Mónica	"Así Somos"	La Dama de Bollini	20.03	al	03.04
Cocci, Mario	"Malvinas, después de la guerra"	Foto Club argentino	09.03	al	05.04
Colectiva Argentinos y Chilenos	Campo de Juego"	C. C. Recoleta sala J	06.03	al	25.03
Contreras Claudia	"Cita envenenada" Instalación	C.C. Recoleta Sala 9	06.03	al	25.03
Costa, Marta	"Trapo y poesía"	C.C.G S. Martín Sala E. Muiño	19.03	al	01.04
D'Amico, Alicia	"Imágenes de Paris y algo más"	C. de Arte Moderno (Quilmes)	16.03	al	04.04
De la Barriere, Alix	Fotografía	Alianza Francesa	07.03	al	30.03
Distefano, Lucas	Fotografía	C. de Arte Moderno (Quilmes)	17.03	al	04.04
Ferrari, Romero, Noé, Portillos, otros	"Arte y Memoria" a 25 años del Golpe	C. C. del Sur	22.03	al	29.03
Ferraris, Marcelo	Fotografía	Millón	03.03	al	30.03
Galupo, Gustavo	Ciclo de Arte Electrónico	MAMbA	25.03		18hs.
Glusmann, Daniel	Pinturas	BAC	07.03	al	21.03
Gómez Alzaga, Martín	Fotografía	Galería Agfa	05.03	al	30.03
Goransky, Diana	Ki-mágica	Elsi del Río	06.03	al	02.04
Grippi, Victor	Instalación	Ruth Benzacar	28.03	al	28.04
Ihan, Lorena	Fotografía	Beckett	06.03	al	29.03
Iniesta, Manuel	Fotografía	Bambú Café	02.03	al	19.03
Lenarduzzi E. , Dans R.	Pintura y Grabado	Museo de Telecomunicaciones	31.03	al	12.04
Lobo, Silvina	Dibujo y Pintura	C.C.G.S.Martín Sala E. Muiño	01.03	al	18.03
Maculan, Federico	"Ecléctica Figurativa"	La Dama de Bollini	10.03	al	20.03
Magritte, René	Fotografías	C.C. Broges	hasta		31.03
Maya Vázquez, Jesús	Pinturas	Soc. Argentina de Escritores	06.03	al	06.04

Adriana Budich Cnel. Díaz 1933
 Agrilana Indilí Rodríguez Peña 2067 P B A
 Alidia Brandy Charcas 3149
 Alianza Francesa
 Córdoba 946
 Fitz Roy 49. Bahía Blanca
 Ant Thames 1752
 Arcimboldo Reconquista 761 PB 14
 Arroyo Arroyo 834
 Arte x Arte Vuelta de Obligado 2070
 Artentativo Corrientes 2052 - 1º piso
 Arteria Córdoba 2916
 Alica Libertad 1240
 Bambú Café Av. Córdoba 1415
 Barraca Yoficista Bacoay 3103
 Belleza y Felicidad Acuña de Froueroa 900
 Bis Callao v Pichincha. Rosario
 Blanca Florida 835 - 3º piso
 Bouditas Pintadas EE ULU 1393
 British Art Center Suipacha 1333
 C/C Suipacha 868
 Casona Cultural Humahuaca
 Humahuaca 3508
 CC Borges Yiamonte v San Martín
 CC del Sur Av. Caseros 1750
 CC Gral San Martín Sarmiento 1551
 CC R. Rojas Corrientes 2038
 CC Recoleta Junín 1930
 Cecilia Caballero Suipacha 1151
 Centoira French 2611
 Clásica v Moderna Av. Callao 892
 Dabbah Torreión
 Sánchez de Bustamante 1187
 Del Infinito Quintana 325
 Decartamentos de Arte
 B. v. Oroño 1245. Rosario
 Dupius Sánchez de Bustamante 750
 Diana Lowenstein Fine Arts
 Av. Alvear 1595
 El Gato Viejo Av. Libertador v Suipacha
 Elsi del Río Arévalo 1748
 Esmeralda Esmeralda 1274
 Espacio Gesso-Reich Cochabamba 370
 Espacio Vox
 Zeballos v Las Heras. Bahía Blanca
 Ewan Aqua Club & Spa Cerviño 3626
 Facultad de Psicología UBA
 Independencia 3065
 Filo San Martín 975
 Fra Anicélio Aristóbulo del Valle 666
 FM LA Tribu Lamberé 873
 Fondo Nacional de las Artes Alsina 673
 Fdo Club Argentino Perón 1608
 Fundación Andreani Suipacha 272
 Fundación Bollini Pie Bollini 2167

Monek, Hernán	Fotografía	Clásica y Moderna	hasta	31.03
Montes de Oca y Calí Mármol	Instalación	C/C	hasta	31.03
Muestra Colectiva	"150 años de Fotografía Española"	I.C.I.	06.03	al 06.04
Muestra Colectiva	"20 pintores rosarinos contemp."	M. Castagnino Rosario	03.03	al 19.03
Muestra Colectiva	"Autorretrato"	C. C. Borges	06.03	al 26.03
Muestra Colectiva	"En la ronda de la vida" arte brasilero	Funceb	29.03	al 19.05
Muestra Colectiva	"Grandes en pequeño Formato"	Adriana budich	06.03	al 30.03
Muestra Colectiva	"Identidad y Memoria"	C.C. Recoleta	06.03	al 25.03
Muestra Colectiva	"Pintura decorativa realista"	Museo de Arte Decorativo	13.03	al 01.04
Muestra Colectiva	Alumnos de talleres de Fotografía	C.C. Rojas	05.03	al 15.03
Muestra Colectiva	Bs.As. Tango Pintura y Fotografía	C.C. TG San Martín	28.02	al 14.03
Muestra Colectiva	Colecciones de Artistas	Fundación Proa	03.03	al 25.03
Muestra Colectiva	Esculturas	Museo Larretta	03.03	al 30.03
Muestra Colectiva	Trastienda	Dabbah-Torrejón	hasta	31.03
Muestra Colectiva de Video	"Videobardo"	IMPA La Fábrica Cultural	08 y	09.03 20hs
Nieves, Elena	Pintura	Millón	03.03	al 30.03
Otero, Mario	"70 obras en el Palais"	Palais de Glace	15.03	al 04.04
Portillos, Luis	"Presencia y Ausencia" Performance	C. C. del Sur		22.03 19hs.
Puzzolo, Norberto	"Fotografías: 1983-2000"	Fotogalería T.G. San Martín	06.03	al 01.04
Romero, Juan Carlos y Boccardo Carlos	Instalación	C.C. Recoleta Sala C	06.03	al 25.03
Sánchez, Boulosa y Mangiante		La Casona de los Olivera	03.03	al 22.04
Schiavo, Juan	Fotografía	C. C. Sociales	05.03	al 31.03
Seguí, Antonio	Obra gráfica	Mamba	14.03	al 30.03
Silva, Carlos	Pinturas	Cecilia Caballero	15.03	al 05.04
Sthurgeon, Richard	Dibujos	Bambú Café	20.3	al 20.04
Villar, Martín	Arte en espacios públicos	Quilmes		24.03 15hs.
Villareal, Ariel	Escultura	Millón	03.03	al 30.03

Fundación Proa Pedro de Mendoza 1929
Fundación Proarte Mario Bravo 960
Galería Blanca Florida 835 3º piso
Galería El Socorro Suipacha 1331
Galería Forma Arcoz 2540
Galería Laard Suipacha 1216
Galería Portinari Esmeralda 965
Gara Honduras 4952
Gradiva Arenales 1446 - 4°C
Hoy en el Arte Gascoín 36
ICI Florida 943
Juana de Arco El Salvador 4762
Klemm M. T. de Alvear 626
La Casona de los Olivera
Av. Lacarra y Av. Directorio
La Cruja Tucumán esd. Avacucho
La Nave Moreno 1379
Liberarte Corrientes 1555
Lo Scarabeo Vicente López 1661 PB 12
Milion Paraná 1048
Museo de Arte Español E. Larreta
Avda. Juramento 2291
Museo de Arte Moderno San Juan 390
Museo de Esculturas Luis Perloti
Puñol 644
Museo de la Ciudad Alisina 412
Museo Nacional de Bellas Artes
Av. del Libertador 1473
Museo Nacional del Grabado
Defensa 372
Museo Eduardo Sivori
Av. Infanta Isabel 555
Museo Municipal de
Bellas Artes J.B. Castagnino Rosario
Palais de Glace Posadas 1725
Palatina Arroyo 821
Pérez Guesada Marcelo T. de Alvear 1559
Praxis Arenales 1311
Principium Esmeralda 1357
Roberto Martín Defensa 1344
Rubbers Suipacha 1175
Ruth Benzacar Florida 1000
Sara García Uruburu Uruguay 1223 PB
Sociedad Argentina de Escritores Uruguay 1371
Universidad de Nueva York Arenales 1668
Ursonarzo Arenales 921
Trench Juncal 1629
Van Eck Av. Santa Fé 834
Van Riel Talcahuano 1275
Vera Vera 431 2ºA
Vermeer Suipacha 1168
Vida y Arte Boedo 878
vfo Arroyo 959
Zamora Arte Guido 1831
Zurbarán Cerrito 1522

Librería Técnica CP67

Podés suscribirte a ramona en
cualquiera de estas sucursales

Florida 683 Local 18
Ciudad Universitaria Pab. III
MAMbA
Buenos Aires
Tel 54 11 4314 6303
www.cp67.com

Pasantías

para estudiantes de
Historia del Arte, Periodismo,
Letras, Comunicación
Sociología, Historia, etc

ramona los convoca
para realizar
investigaciones culturales

ramona@cooltour.org

no se quede sin ramona recíbala en su casa

\$30 versión papel por 6 meses

Suscripciones a domicilio

ramona@cooltour.org
4867 0073

sea uno de los 200 primeros suscriptores
y goce de innumerables beneficios en el futuro

Cecilia Caballero

Galería de Arte

Carlos Silva

Pinturas

15 de marzo al 5 de abril

Suipacha 1151 (1008)

4393-0600/0601

ceciliacaballero@ciudad.com.ar

L a V 11 a 13 y 15 a 20 Sábados 11 a 13

Dabbah Torrejón

Arte contemporáneo

Trastienda hasta el 31 de marzo

Obras de Sergio Avello, Cecilia Biagini,

Fabián Burgos, Varda Caibano,

Lucio Dorr, Manuel Esnoz, Daniel Joglar.

S. de Bustamante 1187 (1173) Bs. As.

Tel (54 11) 49 63 25 81

dabbahtorrejón@interlink.com.ar

Martes a viernes 15 a 20 hs. Sábados de 11 a 14 hs.

Belleza y Felicidad

Galería de Arte

"No soy un clown"

Roberto Jacoby. Instalación

"Apuntes para el descendiente

de Sherlock Holmes"

Ruy Kryeger. Instalación

3 al 30 de marzo

Lunes a Sábados de 11 a 20 hs.

Acuña de Figueroa 900. bellezayfelicidad@hotmail.com

La Victoria

Ramos Generales

Descuentos para artistas

Carlos Calvo 546. Tel. 4362 9697

10 a 13 hs. y 16 a 20 hs.

Atendido por Sergio De Loof

Luis Lindner

muestra sus "Cuadernos Rivadavia"

en los estantes de Belleza y Felicidad.

Acuña de Figueroa 900

Ruth Benzacar

Galería de arte

Víctor Grippo

28 de marzo al 28 de abril

Florida 1000

galeria@ruthbenzacar.com

www.ruthbenzacar.com

4315 3996

Nuestra huella
en el arte
garantiza
las grandes obras

Banco Ciudad de Buenos Aires
en el Arte