

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

11

buenos aires. abril/mayo de 2001

Di Girolamo y García Sáenz: conversación

Entrevista exclusiva a Lars Nittve, director de Tate Modern

“Artistas Argentinos de los ‘90” por G. A. Bruzzone

Parque de la Memoria: las obras ganadoras

Oscar Masotta: textos inéditos

Mundo Meme por Julián Polito

Arco por García Navarro

Gordín por Iván Calmet

Krumau por Lux Lindner

Pequeño Daisy Ilustrado

Café ramona: “El arte es una mierda” por Chabán y De Loof y

“Búsqueda de tesoros y marketing” por Laguna y Jacoby

Apuntes... por Rafael Cippolini

Grippo en Benzacar

Picasso por Freschi

Kryeger en Belleza y Felicidad

La Vanguardia Rusa en Recoleta por Roberto Jacoby y Raúl Fernández

Ernesto Sábato en MNBA por Basualdi, Batistuta y Bruzzone

La fotografía en el 2000 por Valeria González

Maplethorpe y Foucault: conversación

revista de artes visuales
nº11. abril/mayo 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)

Suscripción

Lorena Armesto

Gema

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 por

Claudia Groesman, Iván Calmet,

Mauricio Corbalán, Mariana Vaiana,

Silvina Buffone, Roberto Jacoby,

Gustavo Bruzzone y Diana B.

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

Primera edición: 5.000 ejemplares

5\$

Alonso, Aslan, Ferrari y otros	Groesman, Claudia	37
Apuntes...	Cippolini, Rafael	22
ARCO	García Navarro, Santiago	30
Arte Concreto	Berger, Timo	47
Arte y memoria	Romero	37
Artistas argentinos de los '90	Bruzzone, Gustavo A.	4
Artistas Misioneros	San Martín, Claudia Patricia	43
Autorretrato	Longoni, Ana	35
Becas		58
Boccardo, C. y Romero, J. C.	Longoni, Ana	37
Butler, Horacio	Romero	39
Café ramona		7
Café ramona	Omar Chabán y Sergio De Loof	8
Café ramona	Fernanda Laguna y Roberto Jacoby	10
Campo de Juego	Groesman, Claudia	38
Carrá, Carlo	Buffone, Xil	35
Colecciones de Artistas	Calmet, Iván y Calcagno, Marcela	39
Correo		56
Democracia para el arte	Cippolini, Rafael	50
Di Girolamo, M. y García Sáenz, S.	Conversación	32
Dos chicas	Calcagno, Marcela	43
Esnaola, Mónica	Armesto, Lorena	42
Estaciones	Na Kar Ellif C	43
Ferraris, Marcelo	López, Marcelo y Gigena, Daniel	41
Fotografía Argentina 2000	González, Valeria	48
Foucault, M. y Mapplethorpe, R.	Pérez, Luis Francisco	54
Galuppo, Gustavo		35
Gordín, Sebastián	Calmet, Iván	34
Grippó, Víctor	Polito, Julián	44
Happenings	Masotta, Oscar	19
Iconoclasta	Corbalán, Mauricio	43
Inédito	Miliyo, Emiliano y Pagés Esteban	17
Krumau	Cammarotta, Aldo y Lindner, Lux	14
Kryeger, Ruy	Freschi, Romina	40
La Adivina	La Adivina	59
Landea, Rafael	Buffone, Xil	40
Lars Nittve	Etchegaray, Pedro	18
Lindner, Lux	Calcagno, Marcela	40
Mangiante, Nuna	Melero, Diego	41
Merlo, Aníbal	Romero	38
Mundo meme	Polito, Julián	24
Nieves, Elena	Paroni, Ana	41
Orlan	Cippolini, Rafael y Prior, Alfredo	46
Otero, Marco	Sidi, Stella	39
Parque de la Memoria	Llanes, Lillian	27
Pequeño Daisy Ilustrado	Daisy	52
Picasso, Pablo	Freschi, Romina E.	42
Puzzolo, Norberto	Buffone, Xil	38
Ready-made	Basualdi, Ana P. y Batistuta, Guido	46
Sábato, Ernesto	Bruzzone, G. A.; Basualdi y Batistuta	45
Sánchez, Silvia	Melero, Diego	41
Seguí, Antonio	Romero	35
Textos de artistas	Moreira, Carina	16
Una intuición compartida	ramona	55
Vanguardia Rusa	Jacoby, Roberto	36
Vanguardia Rusa	Fernández, Raúl	37
Xilon	Jalil, Osvaldo	42

Edith Orial

Estoy feliz. El especial de verano (ramona 9,10) tuvo una recepción sorprendente.

¡Qué lomo! fue el piropo que más escuché. Imaginen cómo me puse. También hubo felicitaciones por mi interior ("Imperdible", "para la cátedra", "para coleccionar", "tengo lectura para todo el año", "es otra cosa") que acariciaron mis hambrientos oídos. Los dossiers, muy comentados.

Otra alegría. Finalmente algunos críticos comenzaron a colaborar en ramona, con y sin seudónimos. Van a ver que sólo duele al principio. Bienvenidos.

Además muchos lectores dieron su apoyo monetario, rebalsando los exhibidores. Muchas gracias. Este ingreso es el que más valoro y el que me permitirá verdadera independencia respecto de los anunciantes y las instituciones culturales (que, ocupadas en internas infinitas, me pasan cada vez menos bola).

De aquí en más me encontrarán en los exhibidores, que estarán en los lugares que me los soliciten y pongan un avisito. Estoy segura que las galerías, librerías, centros y restaurantes responderán a mi nueva modalidad de distribución dado que atraigo público calificado y prestigio a los locales.

Pero la felicidad no me estanca. Necesito cambiar. Mutar. Aunque todavía no encuentro el modo.

Espero que desde aquí hasta el número 12 aparezcan más sugerencias de lectores y colaboradores.

Para algunos ramoneros la revista tiene que ser más selectiva. Piden que se convierta en un Gran Hermano para ir echando colaboradores en cada número. Para otros, hay que hacerla todavía más democrática y piden que se vayan los fundadores (ya hablé con Gustavo y Roberto y lo harán encantados).

Otros dicen: basta de comentarios de muestras que llegan atrasados. Hay quienes están molestos porque en alguna oportunidad alguien criticó su obra o alguien equivocó un dato. Otros más quieren puras notas "teóricas" o históricas. Hay quienes piden info del extranjero. En fin, cada cual en la suya.

Por favor envíen su opinión a ramona@cooltour.org: ramona será lo que quieran que sea o si no, no será nada...

En este número publico más extractos del Café ramona de San Telmo del 25 de noviembre 2000, donde organizamos 9 mesas de

charla, invitados por la secretaria de Cultura de la Ciudad.

En el número 12 pienso seguir con fragmentos de las intervenciones en el Café ramona virtual (algunas se perdieron en el ciberespacio). También invitamos a participar en www.cooltour.org/ramona (clic en "café") o entrando directamente a <http://ramona.weblogs.com>. Se habla sobre vanguardias, crítica, arte gay, net.art y lo que se les ocurra.

Más adelantos. El número aniversario estará dedicado a mi descubridor (lo de amante, no lo confirmo ni lo niego) Antonio Berni, del que esperamos mucho material inédito, erudito, personal, político.

Otra cosita, estamos tratando de suscribir acuerdos de canje con librerías, restaurantes y centros culturales (Amigos del Centro Recoleta ya aceptó). Sus dones serán sorteados entre los colaboradores.

Acá va una disculpa a los suscriptores. Todavía no conseguimos un correo privado que haga llegar la revista a tiempo y sin cobrarnos. Mil perdones por los atrasos.

Para terminar quiero despedir a un buen amigo, el Tono Martínez, que parte luego de una gestión muy dinámica, abierta, generosa y jugada en el ICI de Buenos Aires. Tono nunca dio ocupado.

Sin embargo o tal vez precisamente por eso y como no existe ICI en Novosibirsk, lo mandan a Constantinopla. No se trata de un ascenso.

Si al cosmopolita Tono lo constantinopolizan de buen tono lo desconstantinopolizaremos y pronto a Tono lo recosmopolitanzaremos.

Y también digo adiós a una amiga, mi querida Adivina, que después de distraer a los lectores con sus predicciones retrospectivas, distrajo también unos fondos de la fiesta de fin de año. Fue bueno mientras duró.

Si los chismes siguen -el tema forma parte de la mutación ramonil- quienes festejen las habladurías pueden enviar las suyas a ramona@cooltour.org

hasta prontito y los quiero mucho, aunque me hagan renegar a veces.
ramona

Los '90: el libro, la imagen

"ARTISTAS ARGENTINOS DE LOS '90"
FONDO NACIONAL DE LAS ARTES
239 PÁGS.

Por Gustavo A. Bruzzone

Es conveniente que deje en claro que hace ya algunos años que vengo reuniendo objetos correspondientes a los artistas que el libro viene a representar. 32 de los 57 que lo integran forman parte de mi colección y el libro reproduce 14 obras que me pertenecen. Su contenido no me es indiferente y estoy absolutamente comprometido en todo lo que pueda decir. Hecha esta aclaración trataré de compartir con los lectores de ramona mis impresiones de un acontecimiento que -más allá de mis puntualizaciones de "detalles"- para mí es motivo solamente de festejo.

En coincidencia con el tramo final del gobierno menemista el miembro del Directorio del Fondo, Luis Fernando Benedit, propuso hacer un libro que reflejara lo acontecido en la década que fenecía. Desconocemos las discusiones internas que habrá levantado pero lo cierto es que el presupuesto existente para ese período fue destinado al proyecto. Según reconoce el gestor de la propuesta, la idea ya se le había hecho presente a comienzos de la década por la "aparición de varios artistas muy personales..." De "algo", dice Benedit, "que podía ser un espejo de los sesenta". En la casi siempre dudosa periodización por décadas, la relación de los '60 con los '90 fue varias veces evocada en términos antagónicos; hubo un crítico que llegó a comentar, a propósito del diálogo de obras que pudo verse en la muestra "90-60-90" de la Fundación Banco Patricios, que "los '60 -no se sabe qué- habían ganado" (¿?). Entre los revolucionarios '60 y los posmodernos '90 existe una distancia importante que este libro también viene a reflejar; pero es un dato concreto el de que muchos de los consagrados en los '60, por diferentes motivos, han bendecido la aparición de los jóvenes "noventistas" aunque éstos

tengan más que ver con las décadas del '40 o '50 cuyos integrantes, en general, no les prestan mucha atención. Es evidente, frente al compromiso con la sociedad y el mundo que reclamaba el espíritu sesentista, la vinculación con lo próximo que se percibe en los noventas. Axiológicamente es difícil otorgarle preeminencia a uno u otro, ¿aquel que se concreta efectivamente en lo inmediato o el declamado en abstracto?; pero incluso: ¿de dónde surge que las obras de arte deban trasuntar algún compromiso? ¿Compromiso con qué? En definitiva ni mejores ni peores: diferentes. Por ello, salvo desde las diferencias, el primer puente de aproximación que propone Benedit debe ser cubierto de alguna manera, porque si alguna relación existe entre las tendencias más sobresalientes que marcaron uno y otro momento ellas no son, precisamente, las que el libro refleja. Si se trata de relacionar ambas décadas será, creo, "Siluetazo" mediante, como se habrá de llegar, explorando lo acontecido en el campo, básicamente callejero, de reclamos contra la impunidad por los crímenes de la última dictadura militar, especialmente, en los escraches y otras manifestaciones de H.I.J.O.S. como suele sugerir Fernando Coco Bedoya.

Entonces, para llenar de contenido a ese "algo" que surge del libro podríamos recurrir a Marcelo Pacheco, que es uno de sus curadores, cuando señala a las décadas del '20, '60 y '90 como aquellas que han marcado "la dinámica y las relaciones entre los distintos participantes y los diferentes niveles de la institución arte"¹. Es decir: momentos de cambios profundos en relación al estadio anterior. Esta afirmación es extremadamente importante porque ubica a los '90 en compañía de momentos que han marcado el arte argentino en efectos de 40 y 30 años respectivamente. Si ello es así queda claro que la importancia de reflejar los '90 se encuentra más allá de toda duda y, por ese motivo, la inversión realizada por el Fondo es, posiblemente, la más trascendente de toda la gestión Fortabat.

Del breve texto introductorio de Benedit surge otra frase inquietante al justificar las inclusiones y exclusiones del libro en la circunstancia de que los artistas elegidos, amén de haber hecho su aparición entre 1988 y 1998, debían tener "una clara imagen noventa". ¿Esta afirmación queda reflejada en el libro? Es decir: luego de verlo -porque es un libro para ver no para leer- ¿qué conclusión se obtiene de aquello que pueda ser una "imagen noventa"? Ya en el título se intenta ser abarcativo al referir a "artistas argentinos de los '90" y no al arte de "los '90". El libro refleja, entonces, un recorrido de la producción de estos años que, en principio, no se limita a acotar qué puede entenderse como "imagen noventa" y, por ello, si bien no es exhaustivo, representa muy bien la década.

Entonces se trata de algo más que un cambio en las "dinámicas del arte"; se trata también del reconocimiento de una estética, de una tendencia, de un gusto si se quiere que marcó a fuego los '90 y aunque no se lo diga expresamente, galería del Rojas mediante, esa "imagen" mucho tiene que ver con la impronta que el artista Jorge Gumier Maier impusiera como curador y crítico en esos años. No por casualidad, entonces, él es el otro curador del libro.

Como conclusión podríamos decir que el artista/funcionario Benedit eligió muy bien con quien hacer el libro. Unió a su experiencia personal como director de la beca más importante de esos años, el rigor teórico y los conocimientos de Pacheco con el aporte directo del gestor de parte de "la imagen" que el libro quería reflejar; a lo que sumo, casi como contrapeso, la labor de producción de Patricia Rizzo quien, como es sabido, tiene una mirada crítica de esa "imagen" desde la sobrestimación de las prácticas (neo) conceptuales institucionalizados, de las que el libro afortunadamente también se ocupa documentando parte de lo mejor de ellas en la década. En cierta medida el libro se convierte así en un re-

corrido de las becas de Antorchas más la labor curatorial de Gumier Maier, donde respecto de las primeras priman los dos "Talleres de Barracas" respecto de las "Becas de Kuitca".

Si no hubiera existido esta conjunción de miradas el libro podría haber constituido un catálogo ampliado de la curación de Gumier Maier que concluye –hasta hoy– en "El Tao del Arte" (1997) pero que se remonta a "Algunos artistas" en Recoleta (1992), más el libro "5 años en el Rojas" (1994) o, en todo caso, de un relato cronológico de lo acontecido en la galería del Rojas durante su gestión (1989/1996), porque al utilizarse la expresión "imagen noventa" inmediatamente se nos representan las polémicas referencias al "arte light" o a la "estética del Rojas" que, como conceptos, definen en mucho los '90 –siendo para mí lo más trascendente que ocurrió en el período– pero tampoco los limitan. En este sentido se advierte que la imagen que se impone en el libro es ésa, sin perjuicio del diálogo con otros discursos.

Desde que el concepto fuera lanzado por el crítico Jorge López Anaya se lo ha empleado con diferentes propósitos, casi siempre peyorativos. Sobre ese calificativo muchos han descreído, incluso el propio Gumier Maier, máxime cuando se lo vincula al período político en el que se gestó como hiciera el crítico Restany o cuando se quiere cerrar esa estética dentro de un presunto ghetto gay. No obstante estas son dos coordenadas importantes. La potencia de eso que algunos ligera y confusamente llaman "arte light en la Argentina de los '90" todavía debe ser analizada más profundamente, artista por artista, casi obra por obra, pero no debemos renegar de su capacidad de provocación porque ha sido generador de provechosas discusiones que, incluso, desde la descalificación han hecho más visible un fenómeno. Señala Cippolini, que nos hubiéramos perdido de disfrutar y conocer a excelentes artistas que no entra-

ban, ni entran, dentro del canon de los discursos tradicionales y/o los institucionalizados internacionalmente sin el juego dialéctico que desde Rojas vino a oponérseles como su antítesis. Más extremos hay quienes directamente hablan de: "arte de tarados para tarados", como si ellos fueran los defensores de un "arte heavy", que muchas veces lo es, solamente, en su soporífera pesadez. Pareciera que la ausencia de "certezas" fue la que provocó la utilización del término "light" como el mejor adjetivo que podía encontrarse en un contexto marcado por la caída del Muro de Berlín para encasillar lo nuevo y que, en nuestro país, se agudizó con el menemismo. Sin duda no son las descalificaciones fáciles las que se habrán de imponer ni el reclamo, a priori, de sostén teórico a obras y artistas que carecen de él porque experimentan desde un lugar desconocido, desde sí mismos, o "desde el vacío" como propone Gumier. La labor de los teóricos, o candidatos a serlo, sería llenar esa ausencia y no confundirse porque no lo encuentran en las recetas empleadas en el contexto internacional manteniendo y acentuando nuestra habitual relación de dependencia cultural. El tiempo, la cosecha de esta intensidad y la ausencia de los "escotomas" de los que Lebeglik habló alguna vez nos lo dirán.

En ese sentido, y en términos objetivos, tomando como punto de partida los momentos mencionados más arriba se puede señalar que la práctica totalidad de los artistas incluidos en esas referencias están en el libro. En relación a los 17 que formaron parte² de "Algunos artistas" los excluidos son sólo 4: Nuna Mangiante, Enrique Mármora, Elisabet Sánchez³ y Sergio Vila. En relación a los 20 incluidos en "5 años en el Rojas" a los 4 nombrados se deben agregar, ahora, la no inclusión de: Beto De Volder⁴ y Agustín Inchausti. En tanto que de los 24 que integraron "El Tao del Arte", donde ya no están los nombrados precedentemente, salvo Inchausti, la

exclusión de los que integran este libro es sólo de 3: el nombrado Inchausti, más Marcelo Zanelli y Ziliante Mussetti, por lo que resulta curiosa en esta oportunidad la exclusión de Inchausti⁵. Esta suerte de "porcentajes" es ilustrativo de la conformación de "la imagen" que el libro quiere reflejar porque, en el balance, se ubica en un claro segundo lugar el conjunto de artistas –próximos a prácticas neoconceptuales desde el objeto– que formaron parte de los "Talleres de Barracas"⁶ y prácticamente una mínima representación autónoma de la heterogeneidad que conformó las "Becas de Kuitca". Haber expuesto en el Rojas o formado parte de las becas de Antorchas⁷ no puede generar por sí una suerte de derecho para ser incluido en el libro, pero la reiteración de aprobación que tuvieron a lo largo de la década en los lugares (del arte) indicados tendría que haber llevado a la incorporación de varios excluidos. Para llegar a esta conclusión adhiero a un esbozo del proceso de legitimación de los '90 en la visibilidad que le otorgaron a ciertos artistas el Rojas, las becas de Antorchas, el ICI y la Galería Ruth Benzacar. Este mapa se encuentra bastante aceptado para intentar en él la búsqueda de las contradicciones, cruces y relaciones de esos años.

En la selección de los fotografías también se puede afirmar que la impronta Rojas/Goldenstein es la que se impone. El aporte que a la conformación de la "imagen noventa" pudieran haber realizado genuinamente el circuito de galerías comerciales o espacios institucionales –como el ICI– se ubica en el lugar que efectivamente le cupo: casi inexistente salvo para potenciarla. Por último, señalar que las inclusiones en el campo del video parecen corresponderle más a Rodrigo Alonso y Graciela Taquini que a los propios curadores del libro, como pareciera desprenderse de una nota del texto introductorio.

De esta manera se puede reiterar que en el proceso de legitimación de los '90

la impronta de los artistas, en ese intercambio de las “dinámicas”, como curadores y directores de becas –y ahora “editores”–, fue central para construir la “imagen” que marca la década y que el libro refleja muy bien. A la importancia de Gumier Maier, Benedit, Suárez y Kuitca, sólo resta agregarle la de Roberto Jacoby, veladamente aludido en, por lo menos, 3 de las obras seleccionadas para ilustrar el libro respecto de 3 artistas distintos y claves: Gordín (p. 87), Maresca (pp. 110 y 111) y Schiliro (parte superior de p. 57; respecto de esa obra, en la indicación de su técnica, se tendría que haber colocado: “Elementos de plástico y vidrio s/ser humano” o “s/objeto Kiwi”⁸).

Como crítica se debe puntualizar que el texto de Tomás Eloy Martínez que cruza el libro confunde; se podría haber omitido perfectamente porque no cumple la función de mínimo guión que se le asigna y hubiera sido necesario. También que, en algunos casos, la selección de obras no es la más representativa de los artistas incluidos. El caso de Benito Laren es el más llamativo (pp. 79 a 81). Integrante de la muestra que se hiciera en el Espacio Giesso en 1992 y diera origen a la categoría de “arte light”, ya claramente en 1987 desde su aislamiento en San Nicolás estaba produciendo el tipo de obras que luego se impondría como “la imagen de los ‘90”. (En ello es un caso similar al de Avello). Al limitar las obras incluidas a su geometría se reduce el “mundo Laren” a una mínima expresión de lo que vino a representar como, posiblemente, el caso más extremo del discurso antitético gestado desde el Rojas. Circunscribir a Laren a su abstracción geométrica pareciera querer justificarlo en esa aceptada tradición en nuestro país con la que también comparte la ruptura del marco desde sus ruedas de bicicleta, sus latas de galletitas o los marcos irregulares de espejos dispuestos de manera invertida. Ese es

un parentesco posible –nunca supuesto por el artista– pero que, igualmente, no se encuentra reflejado. Laren es la ausencia absoluta de sostén teórico a priori en tanto la belleza sea un valor degradado. Pablo Suárez alguna vez comparó su proceso –salvando las diferencias con el de Henri Rousseau, cuyo rescate se debe a los grandes artistas de comienzos del siglo XX que lo conocieron frente al estupor y rechazo de los críticos de su tiempo⁹. Sin el Rojas Laren no hubiera “existido”. Por los materiales que utiliza para realizar sus trabajos (brillantina, papeles brillantes o glacé, mostacillas, etc.) es la exacerbación de la “imagen ‘90” en el remolino de un aparente sinsentido. Es imprevisible saber qué será de Laren en el futuro pero omitirlo hubiera sido casi un déficit importante a la historia. Posiblemente todo esto permita entender cómo se lo incluye, como bufando porque no queda más remedio, debido a que algunos de los responsables del libro lo consideran, exclusivamente, “un buen artesano de Plaza Francia” y no como el original artista que es.

¿Omissiones notables? ¿Inclusiones caprichosas? Cada uno encontrará alguna, pero estamos discutiendo “detalles”. Muchas puntas insinuadas; caminos para recorrer. El libro es por todo esto un aporte fundamental para seguir comprendiendo, analizando y debatiendo el período que quiere reflejar. El libro es, por último, un hermoso objeto visual de cuidada edición y diseño. Insisto: un acierto de las autoridades del Fondo.

Notas

1 “Vectores y vanguardias”, en revista *Lapiz* n°158/159, diciembre 99/enero 00, pág. 37.

2 Por “formaron parte” también debe incluirse a Miliyo y Pagés, aunque efectivamente se retiraron de la muestra el día en que se comenzó a colgar.

3 En el proceso de las legitimaciones y

teniendo en cuenta al Rojas como a las Becas de Antorchas como canteras de artistas, la no inclusión de Sánchez, quien también formó parte de la Primer Beca Kuitca, es para ser destacada.

4 Similar al de Sánchez es el caso de De Volder, porque amén de formar parte de “5 años en el Rojas” fue integrante del Primer Taller de Barracas.

5 Aunque no llegó a integrarla porque “abandonó el arte” en ese momento, Inchausti también había sido seleccionado para formar parte del Primer Taller de Barracas habiendo integrado la primer Beca de Kuitca. Asimismo, a comienzos de los ‘90, López Anaya se había referido a él como “el artista del siglo XXI”. Actualmente corre el rumor que estaría “produciendo obra” nuevamente aunque, en realidad, nunca dejó de hacerlo; cfr. catálogo del “El Tao del Arte”, p. 26.

6 Por el cruce de discursos que se produjeron en los ‘90, levantará polémicas la inclusión y exclusión de algunos de los integrantes de los dos Talleres de Barracas.

7 Algunos artistas incluidos expusieron en el Rojas y formaron parte de las becas, como Gordín, Hasper, Herrero, Avello, Burgos, Laguna, Pastorini, Brodie y Jitrik; la importancia de ésta última viene dada, a su vez, por haber sido co-curadora del Rojas en sus comienzos. Londaibere (que es el director de la Galería del Rojas desde 1997) y Di Girolamo son los únicos artistas cuya legitimación para estar en el libro proviene de los tres lugares mencionados; en el caso de Di Girolamo, no obstante, su inclusión es muy marginal y las obras seleccionadas (p. 196) no lo representan, siendo las más aceptables para la mirada pacata.

8 La modelo, esfumada en la fotografía que luce las prendas diseñadas por Schiliro, es Mariana “Kiwi” Sainz.

9 De una entrevista con el autor, en Archivo Bruzone de video

Café ramona

El 25 de noviembre del 2000 la Subsecretaría de Patrimonio y la Subsecretaría de Acción Cultural promovieron el evento San Telmo a Puertas Abiertas, dentro de cuyo programa invitaron a ramona para organizar un café de charlas sobre arte.

En el 9,10 publicamos una de esas conversaciones y ahora ofrecemos otras dos, con lo que consideramos concluida la experiencia.

El tema de “El arte es una mierda”, fue propuesto por Omar Chabán, performer, pintor, agitador cultural. Para “Marketing y búsqueda de tesoros” habíamos pensado en Fernanda Laguna y Benito Laren, reconocido experto en el tema, pero su expedición a Paraguay, precisamente a buscar tesoros, le impidió asistir.

El arte es una mierda

Omar Chabán y Sergio De Loof

CON LA PARTICIPACIÓN ESTELAR DE CHINO SORIA, LORENA ARMESTO, ERNESTO ARELLANO, DANIEL JOGLAR, ANDRÉS CAFIERO, Y LA FUGAZ APARICIÓN DE ALBERTO PASSOLINI Y EMEY.

SDL | ¿No hay arte?

OCh | No hay forma de delimitarlo en ningún sentido. Tampoco hay forma de pensar que lo estético funciona. Yo la verdad no siento nada, por ejemplo si vos ves un cuadro diciendo "tiene que pasarme algo", sin embargo no pasa un carajo, en 3 segundos podés mirar 30 cuadros y no tengo esa actitud de la tradición, como que te englobás técnicamente casi no sé en qué mundo. En general son metáforas religioso - sexuales.

EA | ¿Cuál es la zona religioso - sexual, la metáfora sobre algo que te gustó o no te gustó?

OCh | En general tiene que ver con cuestiones religiosas, me parece, no todo, pero...

EA | Así como intenciones bisexuales, ¿esas cosas?

OCh | No. Religiosas.

LA | ¿En un nivel figurativo sexuales, decís?

SDL | ¡Qué concepto!... de sexo yo no quiero hablar...

EA | De arte.

OCh | Yo me compré un libro de santos.

SDL | ¿Porno de santos?

OCh | Lo compré usado.

SDL | ¿Y ese arte te gusta? ¡Ahí te agarré!

ChS | Existe el arte.

OCh | No, no vi arte.

SDL | ¿Ningún artista te gusta?

ChS | Yo veo arte en demasiadas cosas, hasta donde dijiste de difuminado estoy de acuerdo, pero a mí lo que me pasa es que veo arte en demasiadas cosas y donde por ahí menos arte veo es en los lugares que están supuestamente - como se dice ahora - "legitimados".

SDL | Yo no veo arte en Dabbah Torrejón.

ChS | OK, yo en los museos, no veo nada.

OCh | Yo veo, de golpe, de alguna manera, que están como queriendo delimitar un espacio, determinar un lugar. Yo diría que todo está tan banalizado que ese lugar mismo está filtrado por lógicas del poder.

(...)

SDL | ¿No hay cuestiones que te remitan a la estética y a lo artístico?

OCh | No, me parece que es una relación de poder de algo que otros hicieron y que yo lo estoy viendo porque es "especial".

(...)

OCh | Arte, cultura, estético también que es peor, es mala palabra, "estético" es un concepto fascista, el que lo instituyó fue el nazismo.

SDL | ¿Qué decís vos en vez de arte sobre algo que te gusta?

OCh | Vos por ejemplo, cuando comés algo, o sea como modernoso, y comés algo y te gusta ¿qué decimos?

SDL | ¡Bocato di Cardenale!

EA | Podés decir es un plato artístico, un plato moderno.

OCh | ¡No eso es artístico!, no, no, no.

SDL | ¡Qué rico!

(...)

OCh | No le das lugar al lugar. No hay que dar lugar al lugar, eso es lo que yo creo.

ChS | No entiendo bien el tema de no dar lugar al lugar con el concepto de que el arte está, digamos, diluido.

OCh | Por eso, es un juego de palabras. Veo que el concepto mismo de lo que yo dije no funciona, yo veo que no hay lugar al lugar, está tan corrido que no funciona para ningún lado, está filtrado por el poder, cuando el poder empieza con la cultura, si vas a un centro cultural sí.

(...)

ChS | ¿Los sentimientos también están filtrados por el poder?

OCh | ¡No creo en los sentimientos!... Te digo que estoy harto de esa pavada del sentimiento; y ahora que leí a Sade, estoy cada día más...

SDL | ¡Me da miedo!

(...)

LA | ¿Por qué usas ese antifaz con la cara pintada de blanco? (O. Ch. Tiene la cara y el pelo pintados de blanco y lleva un antifaz colorado)

OCh | Porque no da lugar al lugar. Es todo lo mismo, no hay ninguna diferencia. Máscara o no máscara es lo mismo.

(...)

LA | ¿No ves ninguna posibilidad para que vuelva a renacer al arte de alguna manera?

OCh | Estar explayado sobre lo no contenido.

EA | ¿Eso sería lo moderno?

OCh | No, no, no, moderno o no moderno, nada, nada.

(...)

OCh | ... Pero te digo una cosa que hoy estuve pensando, y es lo siguiente: de alguna manera el arte contemporáneo entre comillas no tiene que ver con el delirio femenino, yo me considero totalmente lacaniano, la mujer no existe, es decir en el sentido que va para cualquier lado, que no tiene contención, que no sabe qué es, que no tiene sentido; digamos el hombre delira tratando de amparar algo y el arte contemporáneo con eso. Entonces, en ese sentido, lo del amor que vos decís, yo te diría que sería tu cumplimiento de necesidad del amor.

LA | No, no, no, no, digo el amor en el sentido, como una cuestión de vitalidad.

OCh | ¿Qué sería la vitalidad? No creo en la vitalidad.

LA | Lo opuesto a la nada.

SDL | En el amor tampoco cree.

ChS | ¿Pero en la vitalidad no crees?

OCh | No, no creo, es un juego de poder. No me gusta nada.

SDL | ¿Vos sabés que sos diferente a las personas, no?

OCh | Vos también (risas)

LA | ¿No te parece un poco islámico, lo que estás diciendo para la mujer, un poco denigrante?

OCh | ¿Islámico?, ¿islámico? (risas)

SDL | El es islámico.

ChS | Es islámico.

OCh | ¡Me dijiste islámico!

LA | Claro, por eso te lo pregunto.

(...)

OCh | La mujer es un gay reprimido.

(risas).

SDL | Yo creo en el amor, me enamoro todos los días y quiero acabar cada 10 minutos, quiero besar a todos, creo en la vitalidad; en todo lo que vos decís que no. En lo que no creo es en vos. No creo, por ejemplo, en la política, para vos todo es político, vos siempre hablás de poderes, para mí yo soy re naive en eso, por ejemplo si yo entro al shopping me divierto, no pienso en quién lo construyó, como que soy más analfabeto en eso, disfruto de todo sin pensar tanto, soy medio... ¿entendés?; a mí me parece que vos sos barroco en el sentido de los poderes, que vos pensás que hay poderes, como que ves

gigantes, yo no veo gigantes, yo veo seres humanos, viste y me culeo, es decir no existen los gigantes, en realidad soy un tarado, pero vivo así.

(...)

SDL | Yo no tengo televisor y él me habla de lo Expedientes X, es decir, por arriba no hay nada está todo acá lo mío, ¿entendés?, yo por ejemplo me hice artista para ser famoso y tener plata y conseguir chicos.

LA | Y que te quieran, ¿y que te quieran mucho?

SDL | Claro, y que aparte me pidan autógrafos, ¿entendés?, todo eso.

(...)

SDL | Alejandro Ros lidera un grupo de toda gente que cierra los ojos y baila, y es lo vos decís es el egoísmo, claro es como cerrar los ojos y bailar; y yo que no cerraba los ojos me sentía totalmente solo, yo aparte iba a bailar para hablar, yo iba a la discoteca para conocer a alguien y para conocer gente, no para bailar, yo nunca me dirigí a lugares públicos a bailar solo, ¿entendés? lo hice para conocer gente porque en mi casa estaba con mi mamá y mi papá encerrado y...

(...)

OCh | No creo que haya unidad, no creo que haya conjunción de elementos, yo creo que hay, como digamos, una especie de mundos paralelos que no tienen continuidad, que no se relacionan, donde no hay identidad, no hay reflexión de identidad, no hay lugar a la máscara ni a lo que pueda esconder una máscara; que la palabra se ha bifurcado sobre algo que parece que estamos diciendo y se va como negando a sí mismo.

AC | ¿Te puedo decir algo?, para mí eso pasa porque pasa lo mismo con el discurso paranoico de los Expedientes X, porque hay algo así como una vuelta o un retorno al miedo, hay como una necesidad de poder, se ha llegado como a una vuelta al miedo, pero es lo único que se me ocurre, digamos, el miedo disgregante, el miedo que construye tribus y cosas apartadas y que no tienen relación, es como un retorno al miedo místico eso es lo que me parece que es.

SDL | Y hay desocupación...

(...)

ChS | Me parece raro que nunca hayas sentido un momento mágico de, no sé...

OCh | Mirá yo superé todos los límites de

lo que se entiende por arte, todos, no importa qué, me echaron de todos lados, hice cosas que no funcionaron nunca, que nadie las conoce y superé el límite de lo que se entiende que tiene que entenderse, todo, y nunca en una lógica del sentido.

Nunca sostuve un sentido, porque sentido es como una palabra plena, es una palabra soberana y soberbia, tiene que ver con eso. Entonces una palabra soberbia dice: no hay lugar al lugar hacia donde hay que señalar, es muy soberbia la palabra.

SDL | Yo hago las relaciones públicas de la mesa.

OCh | Ah, bueno.

DJ | ¿Por qué el arte es una mierda? Porque adquirió como un sentido, porque no tiene que servir para nada, me parece que el arte es una mierda porque sirve para muchas cosas ahora, para ganar plata o para ser famoso o para tener un cierto status, por eso creo esto tiene que ver con lo tuyo, me parece.

(...)

OCh | El arte como cosa grasa, se aísla, es boludo. No ganas guita, hacés una comedia estúpida para un poder estúpido que son las revistas, la valorización de los éxitos cada día son más idiotas, no se puede creer que estemos funcionando en un mundo tan idiota, te lo digo así banalmente, esto de que hemos superado los límites, no hay historia, nada tiene valor y sin embargo, ¿qué historia hay...? que todo lo que parece que es, no funciona para un lado, entonces para qué dar esta especie moralista pelotuda que la da el poder, tipo Lopérfido y la televisión, "¡qué bueno ser artista!" viste, todos esos boludos, y después es una frustración absoluta, ¿para qué apoyar la frustración?, para eso llegamos todos a la frustración absoluta y vivimos en esta instancia, hay más goce que estar apoyando esta ridiculez, este país de mierda, que estamos esperando que Estados Unidos... que sí, que no, estas instalaciones que son un bochorno en Argentina que no existen, donde todo es un desastre, en el teatro es un desastre, la gente en la pintura es un desastre, los intelectuales son un bochorno; todos juegan, todos a que sí pero después son todos unos histéricos de mierda, a mí me parece más interesante el cinismo.

(...)

AP | Yo tengo lo mismo pero es psoriasis (refiriéndose al pelo blanco de Chabán), lo mío es así pero es psoriasis.

MESA | ¿sabés cuál es el tema de la mesa?
ChS | El arte es una mierda, el que lo sostiene con más fervor es Omar, es el que propuso la mesa por otra parte.

AP | Me encantó por el lado así de la alquimia de poder transformar mierda en algo, en algo que sea el arte.

ChS | ¿En algo elegante?

AP | El arte, que puede ser, qué sé yo, una mierda elegante, me parece, no sé. Pero no sé realmente ¿cuál es la idea exacta de que el arte es una mierda?... (hablan todos a la vez)

AP | Es una monja que se llama sor lasis, la hermana lasis.

OCh | Es una puesta para mediocres.

LA | ¿Por qué tanto hablar de lo mediocre?

OCh | Porque es todo mediocre.

SDL | Ay, gracias.

LA | ¿No te parece que somos todos iguales?

AP | No a mí nadie me va a matar a mí, me protege el pacto de San José de Costa Rica.

SDL | Bueno, pero matar con la indiferencia.

AP | Peor que me baleen pero que...

AC | ¿Lo mediocre es transar? Por todo lo que dijiste antes, y creerte algo que en realidad no es y es como vos decís.

OCh | Esto de que el arte esté en otro lugar, que es el lugar de lo poético, que también creo que hay que estar en contra de lo poético, entonces, esto que la gente cuenta crea lugar: que nos entendemos que podemos entender un código secreto... no vas hacia otro lado señalando para otro lado, ¿entendés?, no está el lugar ese que siempre corrés. Eso es lo que yo digo. Ahora es lugar de lo poético. Es lo que no se dan cuenta. Yo no me cojo ninguna mina porque es un objeto perdido y puede decir cosas raras...

LA | Mucho psicoanálisis, mucho psicoanálisis.

AP | Yo no me cojo a ninguna mina porque me muero, pero igual este...

Yo cuando no cojo engordo como una vaca, me siento adelante de la heladera y no paro.

EA | Yo como frascos de Nutella.

LA | ¡Ay qué amor!

Estrategias de marketing y descubrimiento de tesoros

Fernanda Laguna - Roberto Jacoby
PARTICIPACIONES ESPECIALES DE FERNANDO FAZZOLARI, S. GARCÍA SÁENZ, SILVINA BUFFONE Y SILVIA GURFEIN

FL | Lo primero que tenemos que hacer es poner un gran cartel. Vamos a hacer un cartel para captar gente, para hacer marketing.

RJ | Me hace falta mucho papel para encontrar el tesoro y la búsqueda.

FF | Un cartel, "Acá grandes tesoros", "Acá tesoro".

GS | El tesoro está en la mente.

FL | El tesoro está en el interior. Cómo llegar al tesoro.

RJ | Esto parece un libro de autoayuda, "Llegue ya!". Bueno, listo, dale.

FL | Lo importante es ganarle a la mesa del arte es una mierda. Ya vamos 2,3,4,5,6.

GS | Ahí el arte es una mierda pero están tomando coca, agua...

FF | Bueno, ¿cuál es el tema de la mesa?

FL | Yo tengo una frase para decirles "El dinero siempre es poco"

GS | Poco para todo lo que da el arte.

FL | Siempre es poco aunque tengas un millón de dólares. ¿De qué se trata la mesa?

RJ | Para mí la mesa es marketing y descubrimiento de tesoros. Marketing, yo puedo definir muy rápidamente: es pensar lo que le interesa al otro; y descubrimiento de tesoros es todo lo contrario, que vos vas ahí y encontrás algo genial y no lo pensaste vos.

FF | Pero, porqué no juntamos las dos cosas. No, el tema es este, qué es lo que sucede, que si vos de golpe, tenés una cosa que tiene un valor determinado pero que no tiene conocimiento, no tiene difusión, cómo hacer para que esa cosa, de golpe está en un margen, el caso tuyo por ejemplo, no, no, sí, el caso de Belleza y Felicidad, una cosa que está en el margen que funciona desde un lugar salido de todo circuito...

FL | No está salido de todo el circuito.

FF | Del circuito conocido, habitual reco-

nocido, hasta un punto, dejame llegar, hoy estás hablando con el tiempo, entonces qué ocurre, hay una estrategia, hay una acción una enorme cantidad de acciones que se desarrollan en B&F que hacen que eso que era una cuestión pequeña, un tesoro desconocido, escondido, que se yo, casi una idea personal, de golpe se convierte en un fenómeno de interpretación y un fenómeno en donde la gente entra a participar lo entra a conocer y entra a atacar, digamos otros temas, lo mismo lo podemos ver en el caso de Sonoridad amarilla, montones de fenómenos que estás sucediendo, pero ahí también lo que podemos ver es un nuevo marketing, ¿o no?

FL | Una nueva búsqueda de lo que le gusta al otro. Es también, creo a veces, que uno busca, suponete con respecto a la música electrónica también es como que está, y por ahí como es un país donde que hay que crear un... no sé como que está...

FF | Crear un público.

FL | Un público para eso o mostrar a la gente a ver si le gusta bueno y de a poco se va haciendo.

RJ | Bueno pero vos por ejemplo, en lo de descubrimiento de tesoros para mí es lo que hacen ustedes u otra gente, por ejemplo Benito Laren que busca tesoros debajo de la tierra o gente que busca artistas, o que busca tesoros en su propia obra, eso es lo más interesante, ¿no? La búsqueda de algo que sea maravilloso y que te deslumbré.

...

RJ | Bueno pero por ejemplo para mí una galería tendría que ser un ambiente, si un cuadro para entrar en una casa, la galería tendría que ser como una casa, con sillones.

FF | Pará un minuto ahí, fijate dos cosas, antes en la feria de artes y anticuarios hubo creo que dos galerías de arte que se animaron a llevar cosas ahí, Casa FOA es un fenómeno que tiene que incorporar todavía mucho más en el término del arte, digamos, de apropiación o decorativo.

SG | Eso sería arte decorativo, claro.

FF | Está bien, no me refiero a ningún tipo de descripciones todavía.

SG | Pero no todo el arte sería arte decorativo.

FF | No.

RJ | Pero igual las fronteras también tienden a diluirse, por ejemplo menos hay diferencias entre arte decorativo y arte no decorativo, o sea hoy en día la gente diferencia mucho menos. Por ejemplo lo que hace Avelo, Avelo dice que hace arte decorativo y Gumier dice que hacer arte decorativo, en Belleza dicen que hacen arte decorativo.

SG | Ese fue el tema del momento también.

RJ | Bueno entonces qué quieren decir con eso de decorativo.

S | Lo que quiero decir es que no necesariamente el contexto de una casa pueda quitar o no la presencia de un cuadro...

RJ | Puede haber otra decoración que no sea una casa, creo que puede ser una decoración de una disco, o sea pero lo que te quiero decir que el cuadro está en un lugar, o sea que para mí decorativo quiere decir que hay un ambiente que supera el cuadro en sí mismo. O sea cuando el cuadro es algo para sí mismo, no es que está influyendo sobre el ambiente sino es como que ves esa cosa, es como si fuera un libro, o sea un libro lo podés leer en el subte, en la cama y un cuadro es lo mismo cuando es cuadro que va hacia el cuadro, cuando el cuadro está dirigido como a proyectar una luz hacia afuera, quiere transformar el ambiente, bueno el cuadro te pide un tipo de ambiente, bueno todo eso.

S | Lo que sí estoy de acuerdo con vos es que pareciera que no existe ese nuevo espacio para expresiones que son de las artes plásticas pero que no es un cuadro, digamos... que no son apropiables, no está en el mercado ese tipo de arte...

RJ | No, no, no, pero hay un problema ahí, hay gente que dice eso y el arte conceptual que terminó vendiéndose.

GS | Silvia, Fernando, hay un concepto económico que es que en algunos casos que la oferta crea su propia demanda, o sea no solamente demanda porque si todo se manejara por la demanda todavía seguiríamos produciendo cuadros de, que sé yo...

RJ | ¿Los que le gusta a la gente?

GS | No, no.

RJ | Leí una encuesta sobre lo que le gusta al arte de la Argentina. Dice a la gente le gusta, como en todas partes del mundo, es igual que en China, igual que en todas partes. Le gusta el azul y el verde, o sea, como un coso verde y encima un cielo azul, les gusta que haya un árbol, les gusta que haya alguna gente.

FL | Una cosa es lo que les gusta y otra cosa es lo que compran.

RJ | Es una encuesta.

FF | Es una cuestión estadística, a 1900 millones de personas les gusta eso, las cien millones de personas son las que buscan el tesoro.

...

GS | ¿Vos viste el caso de Lita?

FL | ¿De quién?

FF | Del pintor este, no me acuerdo el nombre, ponele Oscar Lita, no Esteban Lita, es un tipo que lo tenían metido en lugar como que era un pintor que compartió tiempo Xul Solar, con? García, a ese tipo no lo vio nadie, después de buenas a primeras apareció todo eso como toda una obra, hicieron un libro, hicieron toda una puesta y de golpe convirtieron a Esteban Lita en una obra perfecta.

GS | El que hace cosas por el estilo fue el marketing.

FF | Pero, lo armaron, lo trajeron del tiempo, lo armaron por una cuestión de que toda la obra estaba digamos como un tesoro escondido y ahí desde el marketing armaron tesoros. Y otro que arma tesoros es nuestro amigo Gutiérrez Zaldivar, que por ejemplo consigue un escribano que vivía en un pueblo del centro de la provincia de Buenos Aires que dedicó toda su vida al arte y nunca expuso nada y nunca hizo nada y "este es un verdadero

cronista de las Pampas, un hombre que puede seguir..."

RJ | Pero sabés cuál es la diferencia, el problema, yo creo que hay un problema la diferencia entre venta, no, eso es ventas, yo creo que es otro tema. Disculpame, marketing se divide científicamente - para lo que existen los marketineros - se divide en 4 aspectos: producto, precio, promoción o publicidad y lugar de distribución. Entonces lo que hace Gutiérrez Zaldivar es ocuparse de la distribución, del precio y de la publicidad o de la promoción, pero no se ocupa del producto, el descubrimiento de tesoros en lo que piensa es en generar un producto, en descubrir un producto, en inventarlo. A lo que voy es que los dos hacen parte del marketing, lo que pasa es que lo que la gente llama marketing es la parte de ventas, es la parte de colocarlo en el mercado y dárselo a la gente, o sea no piensa en cómo se produce, cómo se genera.

S | Yo pregunto, ¿eso significa que hay tesoros que han quedado escondidos para siempre?

RJ | Sí

S | Entonces, cuando no es así, cuando el tesoro de algún modo se da a conocer, ¿deja de ser tesoro?, no para nada, cuando un tesoro se da a conocer no deja de ser tesoro.

FF | No ¿por qué?, porque el tesoro lo que estamos pensando desde otro lugar que es lo que decía él, es todo el fenómeno de haberlo creado, en ese lugar y en ese momento estaba el tesoro.

FL | Claro por eso, hay algunos que sufren, como que me parece que el tesoro es una parte, es como no sé...

FF | Una lamparita.

FL | Es como, que si lo ves todos los días no quiere decir que deje de ser un tesoro...

S | No sé a veces yo también me pregunto si las obras tienen la suficiente fuerza para mostrarse, encontrar su camino para mostrarse por ahí es que a veces les faltó fuerza.

GS | Es que a veces te toca un momento

la gente está pensando en otra cosa.

FL | Me parece que lo importante es convocar a los buscadores de tesoros y andar por la vida encontrando tesoros, es lo que te hace feliz. Es un motivo de vivir buscar tesoros, por todos lados en la calle, en la gente, en las caras. El arte está más cerca de eso que de una galería de arte. Es como un poeta...

FF | El artista, un buscador de tesoros. (parece que se incorpora alguien a la mesa: X)

...

FF | ¿Por qué la obra de Pepe sale y la obra de Antonio no?

S | Bueno, por eso te pregunto, sino tiene que ver con que de algún modo la obra tiene un "adn" de sabiduría propia, que en todo caso el artista es más sensible a dejar esa obra se desarrolle y crezca, y en todo caso hay una obra que espera un momento, y otra obra que está destinada a ser escondida, a seguir escondida, no sé.

FF | Entonces, después de la tarea de creación, también hay una tarea del artista de ponerle una bandera de " El cartel que decía Fernanda: Hay un tesoro, Aquí tesoro", "cómo llegar a su tesoro, allí es la meta, llega allá".

S | Esa parte... yo creo que no necesariamente un artista que no sepa hacer esa segunda parte, no sepa hacer la primera parte de la producción.

FF | ¿Qué parte?

RJ | ¿La segunda parte, con la venta?

FF | No, no sería ya la venta, "Yo tengo un tesoro te lo muestro" y si no te lo puedo hacer yo eso, y qué hago, y es un tesoro no lo pudo mostrar. Y una obra por ahí, termina ahí.

S | Duchamp, volviendo a Duchamp también, habla de algo muy interesante que me parece que es lo rutilante del ego es necesario para el artista porque es lo que le permite hacer ese marketing.

RJ | El ego es muy importante.

S | Así como el ego tiene que ser completamente pulverizado para poder crear la obra, sino no podés crear la obra, tiene

que crecer para comunicar la obra, es una batalla tremenda en el interior de uno.

S | Desaparecer para poder hacer que la obra salga y volver a aparecer para que esa obra viva.

RJ | Viva. Está buena esa meta, es muy buena conclusión...

...

RJ | El arte contemporáneo lo que discute es su propia definición. Yo creo que el arte de esta época, es como autoreflexivo, está discutiendo su propio fundamento, no acepta fundamentos existentes.

GS | Oh! un hallazgo.

RJ | Ay, gracias.

FF | Interrumpiste una ponencia clarísima que ahora la vamos a discutir.

RJ | Discute su propio fundamento, es la característica de este momento, discute su propio valor, se plantea sus propias reglas, por eso es como tan destructivo. Esa es la cosa mundial que tiene el arte contemporáneo que no se basa en cosas que están fijas, que están ya como asentadas, que después tenés que simplemente desarrollar.

GS | Pero ese es el principio.

RJ | Ahora no, la pregunta del arte es ¿qué es el arte? hoy se pregunta eso del arte. Antes no se lo preguntaban, antes simplemente lo hacían.

GS | Bueno, pero el arte antes vos lo tenías estructurado desde una autoridad y que nace ahí en el 1500, toda la academia que llega hasta hoy, y la tenés hoy acá a la vuelta, viva.

X | Basada en la técnica.

GS o FF | Pero convive.

FL | Vive.

S | Es correspondiente casi a la historia del hombre, porque digamos que el arte es casi un fenómeno humano entonces hoy el hombre también se pregunta, ¿quién soy?, más que nunca.

FF | Más que nunca, porque además nunca el hombre se preguntó, ¿quién carajo soy?, más solo que hoy, nunca. Más solo que hoy, nunca.

FL | ¿Para qué soy?

SB | ¿Qué es? No sé si se va a discutir,

pero la función sería bueno saber.

S | Pero de la función ya se habló, ya se habló hace unos años.

RJ | Decías que la función del arte, ¿decías que la función hoy es?

FF | Pero, ¿cuál es el problema del arte?

S | El sentido es diferente que la función.

SB | El sentido: en otro momento de celebración, en otro momento de búsqueda de conocimiento del individuo, de esto, de lo otro; para cada movimiento hay una función.

FF | Pero fijáte, que yo hoy al arte contemporáneo y no al arte sino al artista contemporáneo yo lo veo como un individuo que se está interrogando permanentemente sobre sí mismo, sobre el mundo que lo rodea, sobre los 10 metros que tiene alrededor de una manera terrible.

X | pero de una manera privilegiada digamos.

FF | Privilegiada también pero eso no lo podés ni corregir siquiera, y sea el artista del lugar que sea. Entonces hoy el arte dentro del pensarse así mismo, llega a la situación del hombre que se piensa a sí mismo y por ahí está mucho más cerca hoy el arte contemporáneo de la filosofía y de la antropología que cualquier otra disciplina. O sea, hoy estamos en este punto; y qué sé yo, porque estamos en un proceso de experimentación. de saber de qué carajo se trata todo esto y qué coño hago yo con mi vida en este mundo.

SG | Sí a mí me parece que no podés en este momento, casi perfilarte sin los interrogantes primordiales.

RJ | A mí me parece que lo bueno del arte contemporáneo justamente es que todo es posible, la falta de fundamento y la posibilidad de que el arte se nutra del no arte, que cualquier cosa sea arte, el arte terminó siendo como una especie de prisma o de algo para mirar o como una máquina que te permite observar o incorporar....

FF | Y además la interdisciplina, porque antes vos decías "odio la pintura" y yo estoy caminando por la calle y de golpe me ponen 3 aparatos de esos con "no way" y hay una señora que está arrastrando un

carrito del supermercado lleno de mierda con un gato en la cabeza, y ya está, cerró.

SG | Lo que está cambiando es el sistema de creencias, fundamentalmente, en la humanidad.

FF | Y además lo que estamos viviendo hoy como arte, qué cosa más cercana tenés hoy a estar pensando en el arte casi biográfico.

SB | Porque ya recuperando lo individual, o sea toda la tendencia llega a perder al individuo.

FF | ¿Qué me está pasando en mi vida, con qué cosas buscás, con qué, y no sé porqué o a veces si lo sé y estoy equivocado? Porque además cuando me pongo a explicar estás equivocado. Yo soy ciego.

RJ | Pero también está bueno que vos quieras hacer algo, igual siempre tenés que tener una idea, quiero hacer esto y después hacés una cosa que no sabés.

S | Absolutamente. Una cosa es el motor y otra cosa es el resultado.

FF | No y el proceso.

S | Y el proceso ni hablar, y la reflexión posterior también es otro costado.

RJ | Pero a mí me parece que de toda la charla, a mí lo que más me gustó, lo que aporta como para pensarlo, es la idea de descubrimiento, la idea de algo que uno no sabe a dónde va pero que no es algo que estaba determinado antes o sea que la legitimación no puede estar antes de que uno haga algo, o sea que el momento en que uno produce tiene que ser ilegítimo, o sea sino no es interesante, o sea, si no es ilegítimo no es interesante. No es arte contemporáneo. La esencia del arte contemporáneo es la idea de que no tiene fundamento, es la idea de que no tiene valor, es la idea de que se opone a todo lo pre-legitimado....

X | Tengo una percepción en zapping de todo esto.

(risas)

RJ | Está bueno.

FF | Está bueno.

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

Krumau: aproximaciones a una ciudad

Aldo Cammarotta (Jr) entrevista a Lux Lindner

AL TANTO DE RUMORES SOBRE LA CIUDAD VIRTUAL QUE LUX LINDNER VA A INSTALAR EN INTERNET, ALDO CAMMAROTTA JR. LO VA A VISITAR A SU TALLER DE PALERMO VIEJO Y APROVECHA PARA HACERLE UNA ENTREVISTA, QUE OFRECEMOS A CONTINUACIÓN. ESTA PRIMERA ENTREVISTA DA ORIGEN A VARIAS CHARLAS QUE SE DIFUNDIRÁN OPORTUNAMENTE. ANTES DE INICIAR LA CHARLA CAMMAROTTA RECIBE UNA CARPETA CON ALGUNOS DIBUJOS Y UNA LARGA LISTA DE NOMBRES. LA ESTUDIA UN POCO Y SÓLO A CONTINUACIÓN EMPIEZA CON SU CUESTIONARIO.

AC | ¿Cuál es el origen de la ciudad?

LL | A medida que voy pintando mis cuadros menos desconocidos me doy cuenta de dos cosas: una, que los edificios representados no están vacíos. Es posible para mi saber qué hay dentro. Me doy cuenta de eso respondiendo con gentileza preguntas de la gente... (A lo mejor un artista moderno respondería: "Pero no sea bestia, señor, no ve que se trata de una mera superficie pintada. El único tema de la pintura es la pintura misma!" o algún otro mantra de la Escuela de las Américas) Pero a mí me gusta decir, sí, aquí va la cama, aquí la biblioteca, aquí una sala con columnas, aquí el gran salón de los espejos. Otra cosa que se me revela es que no se trata de piezas aisladas, sino que hay un urbanismo detrás de esas formas, hay una red urbana subyacente. ¡Un urbanismo intrapsíquico! El nombre se me ocurre en París, así que supongo que debería poner el título en francés, pero después debería también decirlo en ese idioma y mi pronunciación es deplorable.

AC | Y ya sabemos cómo son los franceses con ese tema...

LL | ¡Ciertamente! ¡De armas tomar!

AC | ¿Cómo se llama la ciudad?

LL | Krumau...

AC | ¿Y su primer destino es Internet?

LL | Sí. La idea final es un site donde uno va y recorre la ciudad, y aparte cliqueando para obtener informaciones sobre las imágenes que van apareciendo, y sobre distintos aspectos de la construcción de la ciudad en sí.

AC | ¿Y no tendría que estar ya en operaciones? Se me había dicho que el despegue era en el 2000, y ya estamos en

enero del 2001...

LL | Lo que pasa es que estoy todavía en la distribución de áreas y barrios de la ciudad. Si pusiera algo en Internet ahora sería demasiado esquemático. No es que falte material, sino que me faltan algunos ejes secundarios y en esa lucha estoy, quiero que sea algo que realmente me convenza y una vez instalado se pueda defender solo por un largo tiempo.

AC | ¿Tiene alguna ubicación posible fuera de la Web?

LL | Algún lugar frío y con viento. Si en la Pampa hiciera mas frío sería el lugar perfecto, aparte se necesita viento para activar los instrumentos musicales que están incluidos en algunos edificios. Pero en los últimos tiempos pienso más en la Patagonia, en Malvinas. No descarto la Antártida. Eso sí, sobre la tierra: ninguna "Isla de la Hélice"...

AC | ¿Y la orientación?

LL | Con eso todavía estoy luchando...

AC | ¿De dónde viene el nombre Krumau?

LL | Era una ciudad donde Egon Schiele se iba de vacaciones con la novia.

AC | ¿Existe todavía esa ciudad?

LL | Sí. Lo que pasa es que ahora es parte de la República Checa y cambió de nombre. Hay una cuestión musical de por medio también, la cosa no muere en la anécdota de un lugar, sino que nace en la música del nombre. La terminación "au" me gusta particularmente, es una combinación que, dentro de lo doloroso, nunca deja de tener algo azul. Ocurre que para mí (y no sólo para mí) Egon era el prototipo del artista reventado. Mi sensación con él era que estaba en unas vacaciones eternas...

AC | Sensación bastante infundada, ya que él trabajaba bastante...

LL | Sí, ya sé. ¡Pero no escupa con tanta facilidad sobre mis sueños de juventud! La operación que realicé fue un poco particular... Me dije: "Él está casi siempre de vacaciones, así que cuando dice que se va de vacaciones quiere decir que está en algo parecido al trabajo..." En matemáticas menos por menos es más, eso lo sabe cualquier alumno del profesor Sommaruga... Le confieso que la primera vez que lo pensé no pensé en "trabajo", pen-

sé más bien en la palabra "deber".

AC | Un término que más que ortiba es la puesta en abismo de lo ortiba an sich...

LL | Ya sé, ya sé, usted vio, pensamos en nuestro idioma... (llámelo negación de la negación si con eso podemos hacer mejores negocios).

AC | Bueno, ya tenemos algo... conclusiones sobre la juventud.

LL | Tema que no pasa de moda... Igual, le aclaro algo: la ciudad puede tener más de un nombre. Pensé también en Chromau, porque me gustaba una banda que se llamaba Chrome...o, también, Cremau, por la crema pastelera de los sacramentos... Lo que pasa es que Chrome nunca ha sido una banda popular y las facturas las tengo medio prohibidas porque hacen panza... Otro nombre que pense era: "2026".

AC | Así, ¿simplemente el número?

LL | Sí, con la idea de que el tiempo en la ciudad empieza cuando la Predestinada tiene su inmortalidad... o no, pero se separa de nosotros y tenemos que hacer nuestra tarea sin el hada teñida.

AC | Con referencia a eso que usted llama "Urbanismo Intrapsíquico" me viene a la memoria Friedrich Hebbel cuando dice: "El deber más importante de mi vida, es el de simbolizar mi interioridad"

LL | Usted es un hombre afortunado. Yo a la hora de la verdad no pasé de Nacha Guevara cuando canta: "Mi ciudad, las luces de mi ciudad" etc., etc... ¿Lo de recién es una pregunta o que?

AC | No, sólo un comentario en busca de contexto...

LL | ¡Ah!... ¡Usted es un pícaro!

AC | Hábleme un poco de la organización de la ciudad...

LL | Bueno... en el centro está mi autorretrato, el edificio Lindner. Bastante cerca están los edificios Murena y Martínez Estrada, y cerca está anclado el globo "Sarmiento de Martínez Estrada"... Después hay barrios dedicados a edificios de actrices, ministros, pilotos y traductores... donde se despliega irrestricta la panoplia toda del retratismo arquitectosófico. Están previstos un Teatro, un Centro de Investigaciones Filosóficas...

AC | ¿Qué obras se representan en el Teatro?

LL | Nada demasiado intelectual, en realidad. Obras de los hermanos Pelay, las cosas que hacia Nino Fortuna Olazábal para la televisión, o Dario Vittori. ¡Una ciudad argentina no puede prescindir del genio latino!

AC | ¿Qué hay dentro del Edificio Lindner?

LL | Un dormitorio fresquito y sin insectos. Muchos libros. Un avión con las alas cortadas.

AC | ¿Cerca de ese edificio no hay demasiadas ruinas?

LL | No soy el primero que llega cantando a la Pampa cuidando la ortografía y diciéndose a sí mismo "no va a ser tan duro" y después resulta que las cosas terminan a lo Hellraiser. Esas ruinas son un ayuda memoria.

AC | ¿Los edificios son todos retratos?

LL | En el centro de la ciudad hay un predominio. Pero así como hay construcciones que retratan individuos hay también otras referidas a grupos de gente, grupos de rock como The Who por ejemplo, y también organizaciones, como YPF, OSN, la CGT o el Colegio de Contadores Públicos de Cuba en el Exilio.

AC | ¿Ese último organismo es un invento suyo?

LL | ¡Ojalá fuera sólo un invento mío! Otra cosa que puede pasar es que haya más de un edificio dedicado al mismo nombre, aunque se trata de casos puntuales referidos a gente muy influyente en mis procedimientos, como Martínez Estrada, por ejemplo.

AC | ¿Podría entonces decirse que la ciudad está bajo el signo del retrato, ya sea individual, ya grupal?

LL | La ciudad está bajo muchos signos, de hecho una de sus funciones es inquirir sobre los signos que la determinan.

AC | ¿Tic modernista?

LL | Posiblemente.

AC | Me queda flotando la cuestión, ¿la ciudad trata con la multiplicación del Yo o la multiplicación del Tú?

LL | ¡Vaya uno a saber! Uno de los retratos en la ciudad es del músico Todd Rundgren, que sacó en los '80 ese disco llamado "A Capella", donde no es sólo que él toca todo los instrumentos (como hacia Mike Oldfield), sino que la fuente

de todos los sonidos es su propia voz procesada de distintas maneras.

AC | Bueno, mucho antes Pierre Schaeffer habia creado su "Sinfonía Para un Hombre Solo"

LL | ¿Y con eso qué hago ?

AC | ¿Cuánto mide la ciudad?

LL | 12 km. de radio. La idea es que desde mi ventana yo pueda ver hasta sus confines a ojo descubierto. En un día despejado se puede ver mas de 12 km., pero me gusta el numero 12, el elemento duodecimal era tan fuerte en los mayas y en Xul Solar...

AC | Va cayendo gente al baile...

LL | 12 km. de radio quiere decir 24 km. De diámetro; eso lo transformo en un cuadrado de 24 km. de lado y dividiendo el lote en manzanas como las de Buenos Aires eso da como resultado: 57.600 manzanas y la idea es una manzana por un retrato... Hay lugar en la ciudad para 57.600 retratos...

AC | Casi como dedicarle uno a cada habitante de Luzern. ¿Mucho no?

LL | Y sí... No es que yo piense hacer todo el trabajo y pienso llamar a otros artistas a concurso para algunos retratos, esculturas, fuentes, pero igual tiene que haber un poco de control... Tengo también que licitar los espacios verdes...algún laguito... Igual en el agua trato de no meterme.

AC | ¡Tampoco se trata de retratar a la humanidad toda!

LL | ¡Va de suyo que no! Los retratados deben ser gente significativa para mí, o para la gente que me es significativa.

AC | Igual los nombres que veo son muchos...

LL | Son tardes y tardes mirando índices...

AC | El que mucho abarca...

LL | No va a ser todo retrato-edificio; insisto: hay muchos espacios abiertos. Pero la grilla inspiradora y subyacente es la de Buenos Aires, si se llega a presentar un decreto de necesidad y urgencia deberá considerar 57.600 módulos de decisión. Por otra parte hay algo en Krumau como de una Buenos Aires que recupera espacios verdes. Lo que pasa es que no volvemos al bosque de un día para el otro cuando el cemento y la publicidad se va va: si se demuelen algunos barrios y se

plantan arboles en su lugar, los primeros años hay mucho espacio aparentemente pelado, seudodescampado, en realidad con pequeños brrrrrrotes...

AC | ¿Un poco cual ciudad europea de posguerra?

LL | ¡Claro! Lo que pasa es que acá no salimos nunca de la posguerra, ni entramos en la guerra del todo...El (M)atriarcado tiene esa cosa de atomización y colmillo soterrado (lactancia y latencia, el "atavismo y endemismo" de la jerga geológica) en donde la voluptuosidad de la destrucción nunca termina de manifestarse (lo que por supuesto no quiere decir que no exista). Manifestarse ya significaría banderas en mástiles, con varoncitos en fila con insignias, y visibilidad (algo que a la (M)adre se le va de las manos); ahí ya se precisa un padre, aunque más no sea temporario, aunque más no sea un coronel con amiguitos astrólogos. No quiero irme mucho por las ramas. ¡Sobre todo si son ramas de un tierno brote que no podría sostener mi peso!

AC | Me quedé pensando en cuando usted dice: los primeros momentos después del cemento y la publicidad y me atrevo a sugerir un trasfondo medio teológico... Si la ciudad no tendrá algo de Purgatorio, donde tras separarnos del Pecado (el capitalismo en sus formas mediáticas y arquitecturales) debemos pasar por un tiempo de espera antes de ver nuevamente el florecer el Jardín...o ¡el Bosque Primordial!

LL | Usted va muy rápido. ¿Se fumó alguna cosita antes de venir? En el origen de la ciudad hay un edificio con mi retrato, no un brote. Y, de hecho, los primeros brotes que se ven en mi autorretrato son "Brotos Envidiosos", que anhelan destruirme. Y que ya han destruido otros edificios anteriormente. ¿Qué me impide dibujar ahora mismo los árboles ya terminados en la compu? En Krumau no se espera nada, es un deposito, no una sala de espera. Si a alguien le gusta esperar en un depósito, sus razones tendrá que no se cuáles son ni me interesa descifrarlas. Si hay algún retorno a algo no estoy enterado.

Continúa en www.cooltour.org/ramona

De adentro hacia afuera

por Carina Moreira
carinamoreira76@hotmail.com

Los artistas escriben acerca de lo que hacen, sus motivaciones, ideas, deseos, proyectos. ¿A dónde quedan guardados esos autotextos? ¿En un rincón? En la memoria? ¿Cuáles se convierten en proyectos concretos y cuántos otros se pierden bajo la autocensura o los pensamientos íntimos?

De qué forma los artistas se posicionan ante sus obras al momento de conceptualizarlas y a cuántos ni siquiera la idea de escribir suele tentarlos. "Conceptualizar las obras es de alguna manera justificarse ante sí mismo sobre el sentido de pensarlas, para tratar de entenderse, de aclararse..." dice Carolina Antoniadis acerca de los autotextos.

Escribir sobre uno mismo, sobre la propia obra, ser capaz de adentrarse, como espectador de uno mismo, jugando a realizar una lectura periférica de la obra de arte nos permite volver a ella de manera diferente.

Aquí algunos artistas que se animaron :

Marcos López

"Fotos coloreadas a mano para exagerar el error"

Los textos reflexionan sobre cosas que me interesan, hablan de la textura de mi obra. Escribir me ayuda a liberar mi angustia, mi dolor, mi melancolía... y en algunos casos me da placer. "La Argentina Pop".

Desde siempre trabajé en blanco y negro. Ensayos documentales sobre algún tema, fotos aisladas, viajes, fiestas populares, retratos con poses largas y luz de ventana. Pasaba noches enteras haciendo el trabajo de laboratorio, en general tratando de darle a las imágenes un clima denso, oscureciendo los cielos y los fondos para aumentar el dramatismo de la escena. En 1993, después de que se publicó mi primer libro con el trabajo de retratos am-

bientados, decidí cambiar al color. Entre otras cosas, intentaba tomar un descanso de mi perfil trágico y melancólico.

Comencé con una serie titulada " Buenos Aires, la ciudad de la Alegría". Puestas en escena con la idea de una pseudo-campaña de reelección presidencial. Como si yo mismo fuera la agencia de publicidad a la que le encargaban el trabajo. Son copias papel (en algunos casos murales de dos metros por tres) coloreadas a mano para exagerar el "error" de los laboratorios de mala calidad.

Muchos de los modelos son actores o artistas plásticos amigos que también colaboraban con el vestuario y la dirección de arte.

Rescato de esa época un discurso en la sobremesa de un asado:

..."por sus posibilidades técnicas y expresivas, declaro en este instante a la fotografía heredera natural del muralismo mexicano en los 90' digitales! Volvamos al arte político compañeros...! otro brindis...!

Después me busqué un sponsor imaginario para tener la ilusión de que alguien financiaba mis proyectos y continúe trabajando sobre otros temas que todavía hoy me interesan: los mitos populares, la carne, los espejitos de colores, los preservativos y las máscaras.

Seguramente por el tono caricaturesco de algunas fotos, alguien dijo "la argentina pop" y el nombre fue quedando. Pop, al final de argentina, tiene algo de onomatopéyico. Como plop...! parece algo que explota. Parece algo gracioso.

Pero la patria y los recuerdos duelen. ¿Será que el recurso del chiste, de las máscaras, del colorínche, sea sólo una estrategia para tomar distancia, para no hablar en serio, para evitar sentir la intensidad del contacto directo, cuerpo a cuerpo y corazón a corazón?

(texto extraído del libro "poplatino")

Magdalena Jitrik

"quisiera manifestar mi oposición a la situación presente"

"Cuando pinto un cuadro defino una premisa del tipo "un círculo que intenta ser un círculo", o bien "una línea que parezca recta", o " lo más parecido posible a un cuadrado", "una falsa abstracción geométrica", etc. Eso en cuanto a la pintura.

Pero cuando se trata de hacer un grupo de cuadros, se presenta la posibilidad de poner títulos: en 1996 comencé titulado un grupo de siete cuadros "Manifiesto", y cada uno con largas frases tomadas de literatura anarquista clásica, del tipo "La revolución es la libertad puesta a prueba". Quería hacer referencia a las ideas más utópicas en un momento que yo consideraba el de solidaridad del siglo. En 1996-1997 con "Revueltas" repetí la operación: definí pintar paisajes metafísicos (a raíz de la muerte de Roberto Aizemberg) y con los títulos me referí a rebeliones o situaciones políticas extremas ligadas, por ejemplo, a la jornada de ocho horas. En 1999 "Desobediencia", la última serie de cuadros abstractos, hacía referencia al caos de los propios cuadros pero también fue un intento de poco a poco incorporar la historia argentina de alguna manera: la palabra desobediencia se fijó en mi cabeza cuando simbólicamente se derogó la ley de "obediencia debida".

Por último, otras ideas han dado lugar a piezas que no son pinturas. Una fue "una piedra hecha de piedras", que dio lugar entre otras cosas a numerosas "piedras" pero también torres y formas que están presentes en mi pintura.

Y la otra que llamo, "escrituras" sucedió mientras buscaba los títulos en la biblioteca de la Federación Libertaria Argentina. Encontré textos y encontré las máquinas de escribir, con las que fueron escritos y también el papel. Fue así como pense una obra que pudiera desarrollarse com-

pletamente en una biblioteca anarquista. Con todo ello realice una serie de dibujos en tinta, textos, papel y máquina de escribir. Una segunda instancia sería imprimirlos como panfletos usando algún mimeógrafo. Estos volantes se reparten y también se usan para una pegatina. Por otro lado, y simultáneamente al encuentro de esos materiales en la F.L.A. propuse montar un pequeño museo de objetos históricos de la casa, aunque transformado por la decisión de incorporar las "escrituras" y acuarelas, algún cuadro de la serie "revueltas" y las piedras, como si todo esto también fuera patrimonio histórico de la casa, como si la obra se hubiera realizado en los '40 (o antes), como si hubiera estado siempre en ella. En términos generales, hoy quiero quitarle el carácter peyorativo a la idea de hacer una obra ideológica (plantearse de otra manera la cuestión de la ideología), de hacer una propaganda, quisiera manifestar con mi trabajo mi oposición a la situación presente.

Viviana Blanco
(artista novel)

"Trabajo desde lo emotivo buscando lo más verdadero de esa conexión"
"Escribo en todas partes: cuadernos

anotadores, papeles sueltos; es una forma de comunicarme con el exterior, de materializar una idea o sensación y no pienso en ello como obra o como algo especialmente a comunicar."

"... trabajo desde los recuerdos de mi infancia, a partir de objetos encontrados, como un álbum familiar; realice una serie de acuarelas en donde los personajes se aislaban de todo contexto, en una imagen difusa, que casi desaparece."

Acerca de mi proceso creativo.

"...busco una imagen, que me contenga, que refleje estados íntimos pero compartidos, aquellas sensaciones que quedaron en nuestra memoria, pero que se activan casi instintivamente como algo violento o melancólico; me interesa lo inquietante, lo que es poco complaciente pero que puede estar cargado de ingenuidad. Trabajo siempre desde lo emotivo aquello que me une de manera afectiva con la obra, esto hace que siempre este buscando lo más verdadero de esa conexión."

Florencia Vivas

(Parte del grupo Cero Barrado, actualmente está radicada en Tucumán).
"De no ser por los conceptos escritos..."

"...siempre me he considerado como una persona que no escribe sobre su obra. Sin embargo por ser del interior es la palabra escrita el modo más frecuente de interlocución. Ya sea por libros, revistas y sobre todo las cartas a los amigos.

Vivir en un lugar chico significa crecer viendo lo que el otro produce. Ahora, si uno quiere ampliar la visión, el acceso al intercambio es siempre vía texto. Leer revistas acerca de las sensaciones e interpretaciones que otras personas tienen de la obra de alguien, es a veces enriquecedor, y lo contrario también.

En tiempos en que la palabra tiene el poder de legitimar y lo que "se dice de" a veces llega a ser más importante que la obra en sí misma.

En lo personal el único formato en donde escribo sobre mi obra son las cartas. Particularmente las dirigidas a mi amigo Rodrigo Cañas, con quien llevamos hace 3 años una larga conversación respecto del arte. Hace un mes realizamos una muestra conjunta, sus obras llegaron desde Londres en un sobre con una carta explicativa.

En definitiva siento que muchas cosas en mi vida no se habrían concretado de no ser por el intercambio de conceptos escritos."

Inédito

BORRADOR DE EMILIANO MILIYO Y ESTEBAN PAGÉS DE POSIBLES TÍTULOS PARA SU EXPOSICIÓN DE 1991 EN EL ESPACIO GIESSO.

- 1 Vanguardistas al figurativo
- 2 Nadie se fijaba en el.
- 3 Todo es fealdad, sin color, sin alegría.
- 4 "No me gustan las obras que son todo estado de ánimo y sin detalles".
- 5 Algunos polemistas.

- 6 Pintados alrededor.
- 7 Casi a diario.
- 8 Una pútrida y sentimentalista complacencia.
- 9 Fueron convocados.
- 10 En medio de todo este furor.
- 11 Curioso golpe digno de un prestidigitador.
- 12 Por espacio de muchos años.
- 13 Monadas modernistas.
- 12 Pinta un chimpancé.

“Es simplista explicar el arte moderno cronológicamente”

Entrevista a Lars Nittve, director de la TATE Modern Museum

Por Pedro Etchegaray
(desde Barcelona)

Una templada tarde barcelonesa me encuentro con Lars Nittve. No me lo imaginaba tan alto. Su cara es muy afable, su sonrisa algo infantil. Sus modales son contenidos, pero tengo la sensación de que puede desarmar esa postura en cualquier momento. No lo hace. Se pide un cortado. Abre mucho los ojos. Sus respuestas medidas y pulidas están a medio camino entre el optimismo políticamente medido del funcionario y la persuasión propia de quien tiene algo que proponer.

-¿Surge el TATE Modern como respuesta institucional al auge del arte británico contemporáneo de la última década?

-En efecto, el TATE Modern fue concebido a partir del creciente interés en el arte moderno y contemporáneo en Gran Bretaña. Y este interés se centra en el arte británico.

A pesar de esto, el TATE Modern no fue pensado en términos de nacionalidades. Los artistas británicos que quedan en la nueva sede son los que consideramos que es pertinente apreciar en un contexto internacional, como Moore, Gilbert and George o Bacon.

-La propuesta más innovadora del nuevo TATE es la forma de organizar la exposición de las obras por temas. ¿cuál es la respuesta que han tenido?

-Alrededor de dos tercios de los visitantes opinan que el nuevo criterio temático ayuda más a aproximarse al arte que la tradicional forma cronológica. El tercio restante simplemente lo odia.

-¿Sospecha usted quién conforma cada grupo?

-Generalmente, los que no gustan de este criterio temático son los que piensan que ya conocen la historia del arte. Ellos sienten que la información que ya han adquirido es alterada, y se pierden. Pero la gente para la cual el arte contemporáneo es algo relativamente nuevo lo encuentra positivo e interesante.

-¿Prevén la posibilidad de cambiar este criterio?

-Efectivamente. Ese es el punto. Probamos estas líneas para ver como funcionan. Partimos de la noción de que son flexibles, y pueden contar varias historias paralelas. Nos habíamos dado cinco años para probarlas, pero a los seis meses ya provocamos cambios en quince salas: hemos sustituido obras dentro de algunas líneas temáticas.

-También el MOMA está revisando sus criterios de organización del material. ¿Cree usted que es preciso revisar la forma en la cual se explica el arte?

-Es verdad que este es un momento de cambio, y muchos museos lo están percibiendo. Por un lado, cuando surgió la idea de mostrar cronológicamente las obras del arte del siglo veinte partiendo del esquema postimpresionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, etc., a comienzos de los años 30, la historia a contar sólo tenía veinte o treinta años. Ahora, a esa historia se le han agregado setenta años. Esto implica que la distancia entre las obras clásicas del arte moderno de comienzos de siglo y la producción actual es más larga y es simplista explicar este período de forma cronológica. Por otro lado, y ésta es la razón principal, yo no creo que haya una sola historia verdadera del arte moderno. Hay muchas historias, y las mismas obras pueden tomar parte en diferentes relatos. Eso es lo que refleja este museo. Es más: considero que esto es una obligación moral.

-De cualquier forma se va a tratar siempre de una mirada anglosajona sobre el arte.

-Es cierto que predomina esa lectura. Yo mismo no soy anglosajón, sino escandinavo. Y veo las cosas de manera diferente. Los museos de arte siempre se han dicho internacionales, limitando ese término a unas pocas naciones clave, que son las que definen las líneas generales. Yo las llamo las líneas de la OTAN. No se tiene en cuenta a los países periféricos. Puede ser que haya llegado la hora de re-

veer esta perspectiva.

-¿Cree tener influencia política para recrear estas perspectivas?

-Los museos tienen mucha visibilidad, y afectan a su modo la forma de ver el mundo de ciertas personas. Esa es una de las razones por las cuales hacemos lo que hacemos. Pero hay que tener en claro que con un museo no se puede generar ninguna revolución. Es interesante que el papel del museo no sea el de opinar sino el de proponer preguntas, y el de subvertir siempre sus propias propuestas.

-Muchos artistas opinan que estos nuevos museos son, antes que edificios dedicados al arte, monumentos a los arquitectos que los han concebido.

-Admito que estos museos son de hecho monumentos a los arquitectos. En el caso del TATE, he consultado a muchos artistas antes de aprobar este proyecto. También es cierto que gran parte del público se acerca por el edificio. Pero el hecho de que tengamos una alta base de retorno de visitantes nos garantiza que el público está interesado en nuestras muestras.

-¿El modelo de financiación del TATE Modern se encuentra a medio camino entre el museo americano y el francés?

-Efectivamente. Sólo un cuarenta por ciento de nuestro presupuesto viene del gobierno. El resto es recolectado de otra forma. No tenemos fondos ni enteramente públicos ni enteramente privados. Este es el gran cambio que se dio en los últimos diez años, que apunta cada vez menos al financiamiento público y cada vez más al privado. Los museos necesitamos tener buenos negocios, restaurantes, encontrar sponsors.

-¿Es exportable el modelo del TATE, como lo está siendo el Guggenheim?

-No. No creo que pueda ni que deba. Creo que los museos deben estar seriamente ligados e integrados a la comunidad y a la cultura. No creo que sea válido un sistema de franquicias como el de McDonald's.

Yo cometí un happening

EN : "HAPPENINGS", OSCAR MASOTTA Y OTROS. EDITORIAL JORGE ALVAREZ, BUENOS AIRES, 1967.

Por Oscar Masotta

Cuando volvía a Buenos Aires, en abril del 66, estaba decidido ya, a hacer, yo mismo, un happening: tenía uno en la cabeza. Y su título, "Para inducir el espíritu de imagen", comentaba expresamente lo que había aprendido en La Monte Young.

En papeles desordenados, y al margen de mi trabajo regular ("intelectual") anoté tanto el esquema general como los pormenores de sus acciones. De la Monte Young conservaría, intocada, la idea de "poner" un sonido continuo, producto de una sumatoria de sonidos electrónicos, a un altísimo volumen, durante dos horas (tres horas menos). En cuanto a la distribución de los "performers" y de la audiencia, ella sería la misma: los performers en el frente de la sala, iluminados, y la audiencia de frente a los performers, en penumbras, ocupando todo el resto del recinto. La audiencia quedaría así obligada a ver, a mirar, durante y bajo el alto volumen del sonido electrónico, a los performers bañados por la luz. Solamente que mis performers no serían cinco sino treinta o cuarenta personas; no estarían sentados en posición yoga sino parados y sentados, abigarrados sobre una tarima. Pensé entonces que los reclutaría entre el lumpen proletariado: chicos lustrabotas o limosneros, gente defectuosa, algún psicótico del hospicio, una limosnera de aspecto impresionante que recorre a menudo la calle Florida y a la que es posible encontrar también en el subterráneo de Corrientes: ropas rotas de buen corte,

las piernas varicosas pero la piel tostada por el sol, esa mujer era la imagen perfecta de una persona con cierto status económico que había sufrido una rápida, desastrosa caída. En fin, pensé que en su momento dispondría de algún dinero para pagar a esta gente, a la que, sin embargo debía conseguir, previamente, de alguna manera, saliendo a la calle para elegirla o buscarla. Por lo demás, los detalles que acompañarían a esta situación central no eran muchos. Yo comenzaría el happening, hablando a la audiencia, contándoles el origen del happening, que había sido inspirado en La Monte Young, y que en este sentido yo no tenía inconvenientes en confesar ese origen. Les diría también lo que ocurriría a continuación: el sonido continuo, la luz iluminando al grupo lumpen abigarrado sobre la tarima. Y también les diría que en un sentido era como si la situación global hubiera sido cuidadosamente diseñada por mí, que en este sentido había un control intelectual de cada una de sus partes. Que las personas de la audiencia podían prece-der según su voluntad, permanecer sentados en el piso o parados. Y, solamente, que si se querían retirar, en algún momento, tenían que cumplir una regla para hacerlo. Yo distribuiría pequeñas banderas entre ellos, y quien quisiera retirarse, debía levantar una bandera: entonces yo haría acompañar hacia la salida a esa persona (más tarde rechacé el detalle de las banderitas: ablandaba la situación, y yo entendía que el happening debía ser escueto, desnudo, duro).

Seguiría hablando en torno a la idea de control, de que todo estaba casi absolutamente previsto. Repetiría la palabra control hasta asociarla con la idea de garantía. Que el público podrá tener garantías,

incluso físicas, que nada podía ocurrir. Nada, salvo una cosa: un incendio en la sala. Pero que un incendio podía ocurrir en cualquier otro lugar, en cualquier otra sala de espectáculos. Pero de cualquier manera se habían tomado precauciones, y que por eso me había provisto de una cantidad de matafuegos (que en ese momento tendría conmigo, y que mostraría a la audiencia). Y finalmente, para dar más garantías, para asegurar la imagen de que todo o casi todo estaba previsto, y por lo mismo, diseñado, o controlado, que yo mismo vaciaría inmediatamente un matafuegos. Y que lo haría además por dos motivos suplementarios. Por un lado, porque no muchas personas han podido ver vaciar un matafuegos -salve las que han estado en un incendio-; y que por lo mismo existe la duda de si en caso de incendio, los matafuegos que vemos colgados en las paredes, sirven o no. Y por otro lado, por el lado estético de la cuestión. Que el vaciamiento de un matafuegos era un espectáculo de una cierta belleza. Y que me importaba explotar esa belleza.

Una vez vaciado el matafuegos, aparecería el sonido electrónico, se encenderían las luces que iluminarían el sector de la tarima con mis performers, y la situación quedaría creada. Duraría dos horas (más tarde cambié también el tiempo de duración, reduciéndolo a una hora. Pienso que fue un error, el que revela, de alguna manera, ciertos prejuicios idealistas que seguramente pesan sobre mí: yo me interesaba en verdad más por la significación de la situación que por su facticidad, su dura concreción. (Piénsese en la diferencia con La Monte Young, quien llevaba esa concreción hasta los límites mismos, físicos y fisiológicos del cuerpo).

En abril llamé a un grupo de gente, en su mayoría plásticos, para proyectar un festival de happenings: Oscar Palacio, Leopoldo Maler, David Lamelas, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Mario Gandelsonas. Los invité a hacer un conjunto sucesivo de happenings, en un espacio de tiempo no muy prolongado. Aceptaron; proyectamos entonces que distintas galerías de arte, Bonino, Lirolay, Güernica, etc., deberían tomar la responsabilidad, cada una, de presentar a cada artista. El grupo de happenings sería a su vez presentado y auspiciado, por el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires. Hablamos con Parpagnoli, el director del Museo, y con los galeristas: estábamos de acuerdo. Actuando de esta manera -es decir, proyectando los happenings dentro de los marcos oficiales: la presencia del museo- yo entendía maniobrar según fines, por decirlo así, pedagógicos. Me atraía la idea de introducir definitivamente entre nosotros un género estético nuevo. Para eso, nuestros happenings debían cumplir sólo esta condición: ser poco franceses, es decir, poco sexuales. Soñaba entonces con cumplir fines puramente estéticos, y me proyectaba un poco en el director del Museo de Estocolmo, quien desde una institución oficial se había abierto a todas las manifestaciones de vanguardia. Pero Buenos Aires no es una ciudad sueca. Para el momento en que proyectamos las dos semanas del festival se produce el golpe de Estado que entroniza a Onganía; hay un brote entonces de puritanismo Y de persecución policial. Aterrorizados, abandonamos el proyecto: por otra parte, era un poco vergonzoso, en medio de la gravedad de la situación política, hacer "happenings"... Con respecto a lo último hoy

pienso -envuelto en un sordo sentimiento de rabia- exactamente lo contrario. Y también comienzo a pensar lo contrario con respecto a aquellos fines "pedagógicos" sobre la idea de introducir lo que hay de disolvente y de negativo en un género estético nuevo a través de la imagen positiva de las instituciones oficiales... Sería recién en noviembre, en el Instituto Di Tella, que lograría efectivamente realizar mi happening. La inminencia de la fecha me hacía pensar de pronto en mi propia "imagen": en la idea que los demás tenían sobre mí y en la idea que yo me hacía sobre esa idea. Algo cambiaría: de crítico, o de ensayista, o de investigador universitario, me convertiría en happenista. No sería malo -me dije- si la hibridación de imágenes tuviera al menos como resultado intranquilizar o desorientar a alffuien... En el entretiem po, la situación central del happening proyectado había sufrido una modificación. En lugar de personas de extracción lumpen, utilizaría actores. Pero ustedes verán, no era transigir demasiado, ni pagar tributo a la impostación en detrimento de la realidad. Es que, en un espectáculo que Leopoldo Maler había presentado en el mismo Instituto, había utilizado a tres mujeres de edad que habían llamado mi atención: en un memento entraban al escenario, para representar una audición radial, o de televisión, de preguntas y respuestas. Las mujeres debían cantar, cada una una canción, para acceder al premio. Recordaba el aspecto de las mujeres, grotesco y tacos altos y sosteniendo la cartera en las manos, en posición bastante ingenua: esas personas denotaban, muy claramente, un origen social: clase media baja. Era exactamente lo que necesitaba: un grupo de alrededor de veinte personas

indicando el mismo nivel de clase, hombres y mujeres. Maler me dio entonces el teléfono de una mujer, quien podía comprometer a ese número de personas. Se trataba de alguien que tenía algo así como una agencia de colocaciones para "extras". La llamé, me atendió muy cortésmente, y quedamos en que serían veinte personas. Me pidió que le explicara qué tipo de personas necesitaba, qué aspecto físico. Le resumí: personas de cierta edad, de mal aspecto, mal vestidas. Me dijo que entendía: yo debía pagar cuatrocientos pesos a cada persona. En cuanto a los matafuegos, no me fue difícil conseguirlos. Me puse en contacto con una casa que los fábrica, y hablé con el gerente de ventas. Muy cortésmente accedió a mi pedido. Me prestaría por un día doce matafuegos. También me dio instrucciones sobre los distintos tipos de matafuegos que cubrían la posibilidad de distintos tipos de peligro. Yo usaría uno que produce un humo blanco y denso. Cuando hice una prueba, antes del happening, comprobé además que producía un ruido bastante ensordecedor. Lo usaría como puente entre mis palabras y la puesta del sonido electrónico.

A las cinco de la tarde del día 26 de octubre, las primeras de entre las veinte personas contratadas comenzaron a llegar. A las seis de la tarde habían llegado las veinte. Hombres y mujeres de edad oscilando entre los cuarenta y cinco y los sesenta años (sólo había una persona joven, un hombre de unos treinta a treinta y cinco años). Esas personas venían a "trabajar" por cuatrocientos pesos: era trabajo a destajo, y suponiendo -por imposible- que consiguieran algo semejante para todos los días, no llegarían a reunir más de doce mil pesos mensuales.

Me había enterado ya que el trabajo normal de casi todos era el de "grupíes" de remates de joyas de bajo valor, de valijería y de "objetos varios", en esos negocios que siempre están por cerrar y que se los puede encontrar a lo largo de la calle Corrientes, o en algunas zonas de Rivadavia o de Cabildo. Me imaginé que por ese trabajo ganaban aun menos de lo que yo les pagaría. No me imaginaba mal.

Los reuní y les expliqué lo que debían hacer. Les dije que en cambio de cuatrocientos les pagaría seiscientos pesos: desde entonces me prestaron total atención. Me sentí un poco cínico: pero tampoco quería hacerme muchas ilusiones. No me iba a tomar por un demonio por este acto social de manoseo que en la sociedad real ocurre cotidianamente. Les expliqué entonces que exactamente no era teatro lo que íbamos a hacer. Que ellos no debían más que permanecer durante una hora, quietos, parados, la espalda contra la pared del salón; y que el "espectáculo" no se iba a realizar en la sala normal de representaciones, sino en una amplia sala del depósito que yo había hecho preparar expresamente. También les dije que había algo que sería incómodo para ellos: que durante esa hora habría un sonido muy agudo, a muy alto volumen, y muy ensordecedor. Y que ellos deberían soportarlo, que no había otra alternativa. que si aceptaban o si estaban de acuerdo.

Alguno de entre los viejos pareció retroceder, pero se consultaron todos con la mirada, y al cabo, solidarios, contestaron que sí. Como comenzaba a sentirme vagamente culpable, pensé en ofrecerles tapones de algodón para los oídos. Lo hice, ellos aceptaron, y yo mandé a buscar

el algodón. Se había ya creado un clima bastante amistoso entre ellos y yo. Me preguntaron por la indumentaria (cada viejo tenía un bolso o una valija en las manes). Les contesté que se disfrazaran de pobres, pero que no se maquillaran... No todos me obedecieron del todo: la única manera de no ser totalmente objetos, totalmente pasivo, era, pienso, para ellos, hacer algo que tuviera que ver con el oficio de actor. Pronto se hizo la hora en que el happening debía comenzar. Todo estaba listo, la cinta sin fin (que había preparado en el laboratorio de música experimental del Instituto), los mata-fuegos. Había preparado también un pequeño sillón, en el que me sentaría, de espaldas al público, para decir las palabras del comienzo. Subí entonces con todos al depósito y les expliqué de qué manera debían permanecer sobre la pared del fondo. Había también preparado las luces. Sólo faltaba pagar a los extras: para esto, comencé a repartir tarjetas, firmadas por mí, y con el nombre de cada uno, con las que ellos, después, cobrarían en la secretaría del Departamento de Audiovisuales del Instituto. Los viejos me rodeaban, casi asaltándome y yo debía parecer un actor de cine repartiendo autógrafos. Reparé que habían llegado las primeras personas: dos de ellas parecían alegres. Seguí con las tarjetas; cuando volví a girar la cabeza el salón estaba lleno de gente. Algo había comenzado, y sentí como si, sin mi consentimiento, algo se hubiera zafado y que un mecanismo había comenzado a andar. Me apuré, distribuí a los viejos según la posición prevista, y ordené apagar las luces. Después pedí a la gente que había llegado que no se adelantara y que se sentara en el suelo. Había bastante expectativa y me obe-

decieron. Entonces comencé a hablar. Les dije, desde el sillón, y de espaldas, aproximadamente lo que había previsto. Pero antes también les dije lo que estaba ocurriendo cuando ellos entraron a la sala, que les estaba pagando a los viejos. Que ellos me habían pedido cuatrocientos y que yo les pagaba seiscientos. Que yo les pagaba a los viejos para que se dejaran mirar, y que la audiencia, los otros, los que estaban frente a los viejos, más de doscientas personas, habían pagado cada una doscientos pesos para mirar a los viejos. Que había en esto un círculo, no demasiado extraño, recorrido por el dinero, y que yo era el mediador. Después vacié el matafuego, y después apareció el sonido alcanzando muy rápidamente el volumen elegido. Cuando se apagó la luz del spot que me iluminaba; yo mismo me acerqué a los focos que debían iluminar a los viejos y los prendí. Contra la pared blanca, el ánimo achatado y aplastados por la luz blanca, cercanos unos a otros y en hilera los viejos estaban tiesos, prestos a dejarse mirar durante una hora. El sonido electrónico daba mayor inmovilidad a la escena. Miré hacia la audiencia: ellos también, quietos, miraban a los viejos. Cuando mis amigos de izquierda (hablo sin ironía; me refiero a personas que tienen la cabeza clara, al menos respecto a ciertos puntos) me preguntaron, molestos, por la significación del happening, les contesté usando una frase que repetí siguiendo exactamente el mismo orden de las palabras cada vez que se me hacía la misma pregunta. Mi happening, repito ahora, no fue sino "un acto de sadismo social explicitado".

Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino

La renovación del absurdo

Por Rafael Cippolini

5 I. En 1946, invitado por José Pedro Varela y Felipe Gil, entonces y en ese orden, rector y secretario general de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad del Uruguay, cuya sede era por esos días el Ateneo de Montevideo, Julio Payró (quién más tarde creó la carrera de Historia de las Artes en la Universidad de Buenos Aires), dictó un ciclo de conferencias cuyo título fue Concepto de modernidad en las artes plásticas. El boceto de estos cinco encuentros fue un texto publicado en la revista Nosotros, en 1928, llamado "Ensayo sobre las tendencias de las artes plásticas". Tanto las conferencias como el ensayo provenían de apuntes y papeles de estudio que Payró terminaría de ordenar recién en 1951. Estas notas, organizadas en 120 apartados, llevan hoy el nombre de El estilo del siglo XX. Me detengo particularmente en un fragmento del apartado número 21, donde leo:

"El romanticismo y el realismo dieron algunos aportes valiosos a la configuración de un arte nuevo, más los dieron en forma indirecta. En realidad, antes del año 1870 los artistas evidenciaron cierta timidez, cierto temor a lanzarse abiertamente a la adopción de formas completamente nuevas, aunque bien advertían que se renovaba por completo la sociedad y se modificaba considerablemente la visión del mundo. Durante las primeras tres cuartas partes del siglo XIX la pintura se renovó solamente por retornos a formas artísticas consagradas, pues si el neoclasicismo de David es una adaptación del arte escultórico greco-romano, el ro-

manticismo de Delacroix está fuertemente atado al barroquismo lírico de Rubens y los venecianos, y el realismo de Courbet es un remozamiento de Caravaggio, Ribera y Hals. Los sonoros conflictos entre el neoclasicismo y el romanticismo, entre éste y el realismo, se plantearon principalmente acerca de la temática y el predominio de la línea o del color. Se luchó para reemplazar a Marte por Sócrates o por Dante, a Venus por la Sabina o la esclava griega, a Marco Bruto por Godofredo de Bouillon, al turco por el campesino normando y al héroe por el proletario. Se libraron batallas campales para conquistar el derecho de pintar un paisaje sin figuras mitológicas; o una naturaleza muerta sin accesorios exóticos. Se debatió gravemente la cuestión de saber si un picapedrero podía pintarse de tamaño natural o solamente en escala reducida, si no se violaban las leyes de la estética haciendo figurar un cadáver en la composición, si no se atentaba contra la moral exponiendo un desnudo femenino que no llevase por título Afrodita o Dánae. Hubo toda clase de polémicas que hoy parecen absurdas y se renovó aquella querrela de los "antiguos" y los "modernos", que había agitado el ambiente artístico francés en la época de Luis XIV al plantearse el problema de si el color era accesorio o esencial, el empaste era aceptable o nefando, la factura evidente era tolerable o no. En última instancia, los románticos y los realistas hicieron triunfar el principio de una amplia libertad del pintor para tratar toda clase de temas y emplear las más diversas técnicas".

II. En la contratapa del suplemento Vía Libre del matutino La Nación del 2 de mar-

zo de 2001, Santiago García Navarro inicia su artículo sobre ARCO, "Inspiración de alto riesgo" de la siguiente manera:

"No se trata de comparar: el Reino Unido y la Argentina son, en casi todos sus aspectos, mundos cultural y económicamente antitéticos. Pero desde hace quince años, la vida artística de la isla experimenta una renovación que, pese a esas distancias puede asociarse en más de un punto con lo que está ocurriendo en el panorama local desde hace más o menos un lustro."

Para concluir:

"(...) Los artistas argentinos están lejos de contar con el apoyo económico del que gozan sus pares ingleses, pero lo cierto es que nada tienen que envidiarles en cuanto a capacidad para generar proyectos. Es claro: comparten la misma fe y el mismo hartazgo. En su trabajo y en el de algunos galeristas y teóricos jóvenes se sustenta la fuerza del circuito alternativo porteño. Y los frutos están a la vista (...)"

Lo primero que llama la atención es que la gran mayoría los lugares y proyectos citados por García Navarro (Duplus, Galería Blanca, Belleza y Felicidad, Dabbah Torrejón y TRAMA) no existían hace cinco años, ni siquiera hace cuatro. Su flexible "más o menos" coincide, en cambio, con los estertores de la gestión de Gumier Maier en el Rojas, período que se caracterizó, precisamente, por un cuestionamiento frontal del curador y artista hacia la figura del crítico (por supuesto que me refiero a la figura de quien ejerce la crítica, en general) y por la cierta impo-

sibilidad de comparar la experiencia del arte de los '90 en Buenos Aires que él lideró, con la mayoría de las tendencias mundiales que le fueron contemporáneas, claramente enroladas, predominantemente, en el neoconceptualismo.

III. Argentina tiene una larga tradición crítica que se caracteriza por la ansiedad de importar géneros y tendencias internacionales (primero europeas y más luego estadounidenses y europeas) para intentar estar así a la altura de los tiempos. Baste por ejemplo que, en 1876, al fundar la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, los pintores Eduardo Sívori y su hermano Alejandro, Aguyari, Paris y Dormal perseguían el objetivo de convertirse en iniciadores de una modernidad local, modernidad entendida en el más estricto sentido europeo, anhelo que se tradujo de inmediato en las brillantes plumas críticas de sus dos miembros más jóvenes: Eduardo Schiaffino y Carlos Gutiérrez. Pasados ciento veinticinco años, García Navarro es, sin embargo, cuidadoso: no escribe sobre estilos ni tendencias, sino sobre la similitud de dinámicas. El que nunca deja de hacerlo, como vimos en el número anterior de estos apuntes, es su compañero de diario López Anaya quien, como bien lo demuestra su libro *Historia del arte argentino*, publicado por Emecé en 1997, presenta al relato histórico de las artes visuales de nuestro país como un recorrido obediente por géneros, tópicos y escuelas derivados de la historia europea. Los mismos esquemas, el mismo léxico, las mismas ideas.

IV. Escribe Gabriela Siracusano, refiriéndose a los artistas concretos de la década

del '40, nucleados por la revista *Arturo*:

"(...) El conocimiento de las propuestas de estos artistas (se refiere a Theo Van Doesburg, Moholy – Nagy, Vordemberge – Gildewart, Max Bill) que venían abriéndose paso en una Europa sacudida por los horrores de la guerra, ingresó al ámbito de Buenos Aires mediante libros, folletos, panfletos y manifiestos que, en su mayoría, emergían de las valijas y bolsos del gran número de inmigrantes que llegaban a nuestro país. La toma de contacto con tales textos nutrió los intereses y las búsquedas del grupo, así como provocó la génesis de ciertas consignas poéticas a partir de la genuina apropiación que aquellos artistas hicieron de estos escritos. Notable fue la sorpresa cuando, ya en los cincuenta, el pasaje de una lectura de "reproducciones" a un enfrentamiento directo con las obras reveló que aquellos planos de color homogéneo – "evidentes" en las imágenes en circulación de sus referentes europeos – , que los artistas argentinos habían percibido como indicios de ocultamiento de la subjetividad, mostraban un aspecto un tanto diferente. Una materia con cuerpo y el rastro de la pincelada estaban presentes para desafiar sus miradas y sus ideas respecto del hecho estético. Este fenómeno de recepción resulta clave para una mayor comprensión de lo que significó la originalidad de las propuestas de la vanguardia argentina".

Gumier Maier, por su parte, escribía en 1994, haciendo un racconto de los años transcurridos en su curación en el Rojas:

"Para el crítico y curador Carlos Basualdo

"el Rojas nunca parece haber querido ubicarse en el contexto del arte "internacional", como otros lugares más miméticos de lo producido en los espacios centrales, sino que busca un lugar en el arte que – bien entrecomillado – podríamos denominar proletario (y esto no constituye una cuestión de principios o un desideratum programático, sino la constancia de su gestación y producción)."(...) Se trata de un territorio dislocado. Estos jóvenes no han pasado mayormente por las escuelas de arte ni por talleres privados. (En los pocos que sí, afortunadamente no es muy notorio). El promedio de información de la que disponen es precario. Esta gente no es que se haya propuesto ser artista, más bien resultó serlo".

V. Vemos así, que algunos de los momentos que el historiador Marcelo Pacheco considera "fuertes" en el transcurrir de nuestro arte (junto a las vanguardias históricas de la década del veinte y los sesenta), se fundan, uno en una recepción defectuosa de una experiencia europea y el otro en la labor de artistas que, imbuidos en una subjetividad casi solipsista, posibilitaron un territorio dislocado alejado de cualquier pretensión internacionalista. Soy conciente de que en algún momento, este debate sordo por intentar convertir al arte argentino en un arte internacional o escapar del estigma por diversas tangentes, por copiar fórmulas de la historia del arte europeo o intentar modelos críticos y teóricos distintos, resultará tan ridículo, tan absurdo, como le resultaban a Payró las discusiones de los tres primeros tercios del siglo XIX. Mientras tanto, nos fatigamos y hacemos que nos fatigamos en el intento.

Mundo meme

Teoría de los memes aplicada al arte contemporáneo

Por Julián Polito

Parte Uno

1. Teoría Memética

a. Qué es un meme.

Se define un meme como un patrón de información contagioso que se replica a sí mismo, a la manera de los virus orgánicos o informáticos; infectando parasitariamente mentes humanas y alterando su comportamiento de forma tal que propaguen dicho patrón de información o idea transmitida. Este término fue acuñado por el biólogo evolucionista Richard Dawkins en su libro "El Gen Egoísta", a semejanza del concepto de gen y teniendo en cuenta la palabra francesa meme (mismo, idéntico).¹

Ejemplos muy fáciles de reconocer como memes son : tonadas o jingles, refranes, consignas, slogans, modas en cuanto a vestimenta, formas de fabricar vasijas o hacer fuego o de construir arcos ojivales góticos. Al igual que los genes se propagan en un pozo de genes global o biosfera, al saltar de un cuerpo a otro mediante los espermatozoides o los óvulos, así los memes se propagan en el pozo de memes al saltar de un cerebro a otro mediante un proceso que considerado en su sentido más amplio, podría llamarse de replicación infecciosa.

De lo anterior deducimos que una idea o patrón de información no es un meme, o al menos un meme activo; hasta que no obliga a una mente infectada a replicarlo a fin de infectar la mente de otro individuo, alterando así el comportamiento de su portador. Todo conocimiento transmitido por lo tanto es memético.

b. Qué es memética.

Memética es entonces el estudio de los memes, su confección, replicación y por sobre todas las cosas sus efectos sociales.

c. La competencia al estilo virus de los memes.

El reservorio de memes de la humanidad en su conjunto y de la mente de un individuo en particular no sólo es finito sino que también es limitado; por lo tanto los memes, como cualquier otro replicador, compiten ferozmente por capturar dichos espacios.

Exactamente igual que en el estudio científico de los replicadores biológicos, los genes; se mide la eficacia de un meme mediante tres variables : longevidad, (de no demasiada importancia), fecundidad (mucho más importante pues mide la infeciosidad del meme) y por último fidelidad de la copia. Los memes aparentemente, no se caracterizan por una gran fidelidad en el proceso de replicación, ya que siempre está tamizado por el fuerte componente subjetivo de la comunicación humana; pero sin embargo este "defecto" no redundando en contra de la proliferación del meme, ya que dichas modificaciones subjetivas tienden a ser despreciables en reservorios grandes, sin alterar el sentido principal de la idea transmitida.

d. Memes en la actualidad, publicidad y globalización.

Cualquiera que emplee una computadora sabe lo precioso que es el espacio de almacenamiento, es decir la memoria y el tiempo de procesamiento. Las computadoras en las cuales viven los memes son los cerebros humanos. Posiblemente el tiempo mental sea un factor limitador más importante que el espacio de almacenamiento de datos y es objeto de fuerte competencia. El cerebro humano, y el cuerpo que controla; no pueden hacer más de una o pocas cosas a la vez. Si un meme va a dominar la atención de un cerebro humano, debe hacerlo a expensas de memes "rivales". Otros lugares de interés por los cuales los memes compiten en la actualidad son los medios de difusión, como por ejemplo

el tiempo radial y televisivo, los espacios publicitarios, las líneas de los diarios o las páginas en la Web.

La omnipresencia actual de la publicidad y la saturación de información de todo tipo a la que estamos permanente expuestos en un entorno urbano, son claros indicios de la existencia de memes muy virulentos e infecciosos que tratan a toda costa de infectar nuestras mentes en todo momento. Vivimos inmersos en una sobresaturación de información provocada por la pelea incesante de los memes contemporáneos por dominar nuestras mentes.

e. Ética de los memes, sólo importa el atractivo no el valor de verdad.

"Una idea es algo que tenés, una ideología es algo que te tiene" Morris Berman
En la vida real existen algunas personas que van a estar más que dispuestas a abrazar cualquier meme nuevo que aparezca, aún si éste es decididamente absurdo, como por ejemplo "si te arrojas al vacío desde lo alto de una montaña, entonces los dioses te harán volar". Dichos memes también se replican, generalmente por personas fácilmente influenciables o por mala interpretación, a pesar de su evidente absurdidad (tal vez algunas religiones funcionen así). Pero sin embargo es importante destacar que este meme volador tiene, sin embargo, mucho atractivo. La idea de poder volar es tan interesante que, tal vez, si yo REALMENTE creyera, podría subirme a la terraza de mi casa y ...

Este es un punto de vital importancia. Los seres humanos tratan de infectarse unos a otros con aquellos memes que encuentran más atractivos, sin importarles el valor de verdad objetivo de dichos memes.

La única actividad cultural del animal humano que testea los valores de verdad de los memes que replica es la ciencia,

y aún así al día de hoy, sigue siendo mayoritariamente empírica.

En vez de debatir el valor de verdad o falsedad inherente a una idea, la memética se ocupa de cómo esa idea se difunde replicándose a sí misma. Se convierte de esa forma, en un estudio más que interesante no sólo de las distintas manifestaciones de religiosidad o de ideologías políticas sino también del marketing, la publicidad, los medios de comunicación y probablemente del conjunto todo de actividades sociales que constituyen la cultura humana.

f. Definiciones útiles. Memes tóxicos, vectores, ingeniero de memes, etc.

Ampliando el conjunto de nociones básicas de la memética que se presentan en este escrito, se detallan algunas definiciones útiles de distintos términos.

Los memes pueden ser altamente tóxicos. En el caso de algunas sectas de funesta memoria (Heaven's Gate, Jim Jones) el meme es auto-tóxico. En el caso de toxicidad externa el portador del meme trata de eliminar a portadores de memes contrarios, o peor aún a los que ellos creen que son portadores de memes contrarios. Casos muy reconocibles podrían ser el nazismo, la Inquisición y más telúricamente, el Proceso militar argentino.

Los memes pueden asociarse en forma simbiótica para replicarse mejor, convirtiéndose en un complejo memético llamado co-meme o simeme de mutua asistencia y cooperación. Un ejemplo sencillo podría ser la coexistencia del meme de la existencia de Dios y el de la vida ultraterrena a lo largo de la historia de todas las religiones occidentales.

Un meme durmiente es aquel que actualmente no tiene portadores humanos, como los jeroglíficos egipcios, salvo tal vez algún arqueólogo muy erudito, o los Evangelios Gnósticos en los que ya nadie cree,

salvo tal vez el autor de este escrito.

Se le llama vector memético al medio, método o vehículo de transmisión de los memes. Prácticamente cualquier medio de comunicación es susceptible de transformarse en un vector memético. El vector memético por excelencia de los tiempos posmodernos es la televisión, por su potencia inaudita, su ubicuo alcance y la virulenta toxicidad de los memes que transmite, que son en la enorme mayoría de los casos, intrínsecamente estúpidos.

Un ingeniero memético es aquella persona que conscientemente diseña memes, en general mediante síntesis y partición de memes existentes; con el explícito propósito de infectar portadores y así alterar su comportamiento. El ejemplo contemporáneo más acabado de un ingeniero memético podrían ser los creativos publicitarios, pero en la segunda parte de este escrito se hablarán de otros tipos de ingenieros meméticos en el campo artístico.

Si nos detenemos a pensar porqué se elige tomar Coca-Cola en un restaurante para acompañar la comida en vez de agua mineral; porque está disponible, porque el envase es lindo, porque el afiche publicitario tiene un modelo que me atrae sexualmente, porque me divirtió el corto de los osos polares, porque ya ni me acuerdo, etc. tendríamos una idea del objetivo de un ingeniero memético. Y si además consideramos que la bebida en sí tiene un componente químicamente adictivo concluimos que es decididamente una programación del comportamiento de los clientes potenciales.

Se conoce como vacuna a cualquier meme que confiere resistencia o inmunidad contra otros memes, permitiendo que su portador se exponga a ellos sin adquirir una infección activa. Infección pasiva es cuando el portador adquiere un meme pero no siente deseos de replicarlo en

otros portadores, en el caso de la infección activa sí. El meme vacuna es también llamado inmuno-meme. Algunos inmuno-memes tienden a ser benéficos, como por ejemplo el escepticismo, la tolerancia religiosa o el método científico consistente en testear la consistencia teórica de los nuevos memes, la prueba repetitiva empírica, la reevaluación continua de los viejos memes y la aceptación condicional de los nuevos. Cabe recordar la teoría de los Paradigmas de Kuhn, muy de moda en la carrera de Ciencias de la Comunicación.

Además es importante señalar que a un portador que es expuesto a un meme pero no lo recuerda (ni consciente ni en forma inconsciente) no se lo considera infectado. Pero existe el caso en el que un portador es infectado activamente en forma inconsciente, e incluso transmite dicho meme sin tener conciencia del hecho. La gran mayoría de las normas sociales y de buena educación son transmitidas de esta manera.

2. Aplicación al arte contemporáneo.

a. El mundo artístico, un reservorio cerrado.

El submundo cultural actual del arte contemporáneo constituye una elite a la que muy pocas personas parecen pertenecer. Da a veces la impresión de que sólo los conocedores son capaces de entender, y por ende apreciar una obra de arte actual.

Un dúo de artistas conceptuales rusos emigrados a EEUU, Vityaly Komar y Alexander Melamid, realizaron hace unos años una obra de arte conceptual que constituyó en una detallada encuesta sobre la pintura ideal a un conjunto de personas escogidas al azar². Los colores favoritos, el tema a representar, un personaje específico, la ubicación de la línea de horizonte fueron todas precisiones pedidas en el cuestionario. Una vez

catalogada toda la información recogida los artistas se dedicaron a pintar el cuadro "más deseado" de EEUU, lo que resultó en un paisaje figurativo con árboles y un lago que mostraba a George Washington paseándose con montañas y algunos nubarrones al fondo. Una escena que no desentonaría en una mansión del siglo XVIII, la época de su personaje central.

Este experimento habla a las claras del desfase estético que sufre el arte contemporáneo. Para los encuestados por los dos artistas conceptuales, no sólo no existía el arte abstracto sino que ni siquiera el impresionismo había tenido lugar.

Un primer postulado de este escrito es que el mundo del arte contemporáneo es un reservorio memético cerrado, en el que los portadores tienen poca o ninguna interacción, en lo que a memes estéticos se refiere, con el afuera. En general, las ideas artísticas son generadas entre los integrantes del submundo cultural, artistas, curadores y críticos y se produce una suerte de endogamia de ideas que a lo largo de algunos años resulta tan catastrófica como la endogamia genética. El resultado de este postulado es la situación de permanente "deja-vu" producida por el continuo refrito de ideas que da la sensación de que todo ya ha sido visto antes. Este fenómeno se reproduce en otras áreas de la cultura contemporánea, notoriamente en las de mayor penetración social a través de los medios. Como ejemplo podríamos citar los re-makes de las películas de Hollywood o las copias incesantes de argumentos para programas de televisión.

Las honrosas excepciones a la regla anterior han sido, a lo largo del siglo XX, sumamente fructíferas a la hora de fertilizar la creatividad de los individuos consagrados a la práctica artística.

b. Influencia artística no es lo mismo que replicación memética.

El ejercicio del arte debiera ser una de las actividades más profundamente individuales del animal humano. La creación conlleva una carga tan subjetiva como expresión última del inconsciente y la sensibilidad del creador que probablemente supere a otras expresiones organizadas como la ciencia o la religión. Además es menester tener en cuenta la evidente falta de gregariedad en casi todas las artes, ya que prácticamente toda creación artística es en definitiva un acto de tajante soledad, lo que acentúa aún más la antedicha subjetividad.

Sin embargo todos los artistas, y más concretamente los artistas mal llamados plásticos, están sujetos a la influencia, consciente o no, de la obra del otro.

Existen sin embargo excepciones a lo largo de la historia del arte. Pero a quién deberíamos considerar más genial? A Hieronymos Bosch que pintaba monstruosidades prepsicoanalíticas mientras todo el resto se dedicaba a pintar Madonnas con el Niño perfectamente lavadas con veladuras de óleo? O al que pintó la Madonna lavada más linda, como por ejemplo Rafael Sanzio? Quién es más genial, el príncipe asesino Carlo Gesualdo que prefiguró en sus madrigales la armonía cromática post-wagneriana, o Juan Sebastián Bach que no inventó ninguna forma musical, copió a los italianos en sus años de aprendizaje; pero llevó el arte musical de su tiempo a cimas tal vez nunca después alcanzadas?

Evidentemente cuando un artista mira obra de un colega se está exponiendo a memes estéticos gestados por otro creador. Pero la fidelidad de la copia debiera ser en este caso algo totalmente irrisorio ya que la subjetividad de la nueva creación debería invalidar la replicación misma. Cuando Vincent Van Gogh y sus

amigos miraban estampas japonesas se dejaban influenciar por ellas al punto de prefigurar el simbolismo; y cuando Claudio Monteverdi y sus amigos decidieron reinventar el teatro clásico griego les salió la ópera.

Pero sin embargo, en el mundo contemporáneo del arte pareciera que la copia de la idea, lisa y llana está a la orden del día; y la diferencia radica casi siempre sólo en la factura o concreción de dicha idea replicada. Recordemos la similitud entre las esculturas del francés Arman en los '80s y las esculturas griegas facetadas de Marta Minujin.

Así, cuando un meme artístico, una bueno o mala idea estética, se replica en cantidad suficiente, nos vemos invadidos por modas y tenemos un sinnúmero de clones de Tapies o Kuitca por ejemplo, poblando las galerías de arte y las revistas especializadas.

El segundo postulado memético del arte contemporáneo dice entonces que si bien la influencia artística es muy positiva, no es el común en la actualidad donde parece imperar la copia deliberada sustentada por razones que trataremos de develar más adelante. Queda por dilucidar si dicha infección es plenamente consciente, en cuyo caso tendríamos que desconfiar de la buena fe de muchos artistas; o totalmente inconsciente a la manera de la replicación de las normas sociales, previamente citadas.

Notas.

1.-Richard Dawkins, "El Gen Egoísta", 1979, Editorial Labor. Capítulo XI "Memes, los nuevos reproductores", página 277 y siguientes.

2.-Arthur C. Danto, "Después del fin del Arte, El Arte Contemporáneo y el linde de la Historia", 1999, Paidós. Capítulo 11, página 217 y siguientes.

Parque de la Memoria: las obras ganadoras

Por Lillian Llanes

Claudia Fontes, argentina de origen y que tradicionalmente trabaja en el ámbito de la escultura ganó con un proyecto que asumió el Río de la Plata como emplazamiento, y la figura de un niño, como símbolo de aquella infancia cortada de muchos de sus compatriotas. Se inspiró en la historia de Pablo Míguez, secuestrado a los catorce años y que tendría hoy su misma edad, para evocar la tragedia de la sociedad argentina y el trauma al que se ven sometidos sus ciudadanos en el proceso por esclarecer el destino de sus desaparecidos. Pero fundamentalmente, con esta obra la artista pretende hacer un retrato de un grupo social compuesto por familiares, compañeros de celda, adolescentes y de todos los que se identifiquen con ellos, al ser convocados para conjurar su imagen. La obra está compuesta por una figura erguida de tamaño natural que parada sobre el agua mira al horizonte, mientras sostiene un megáfono con su mano derecha. La escultura, de acero inoxidable y muy pulida para que pueda reflejar el color de las aguas, estará colocada a treinta metros de la costa, sobre una plataforma flotante anclada en el río, cuyo oleaje provocará un permanente balanceo. Desde el parque, la figura será vista de espaldas, como una presencia distante, descubierta por los destellos de luz que el sol reflejará sobre su brillante superficie, apareciendo y desapareciendo según el movimiento de las aguas lo que refuerza el carácter metafórico de la pieza y las múltiples lecturas que la misma sugiere.

Rini Hurkmans, artista holandesa radicada en Amsterdam, recurre a la tradicional imagen de La Pietá, para crear una obra

de extraordinario vuelo poético, cargada de significados, en la que la mujer se convierte en el símbolo de la resistencia y el dolor de la nación. Valiéndose del recurso de la fotografía, la pieza logra insertarse doblemente al medio, de una parte, por la carga semántica implícita en ella y de la otra, por su eficaz integración al entorno físico del espacio para el cual se proyectó. Utilizando como modelo una mujer argentina, la obra parte de una foto tomada en el mismo lugar donde será emplazada, con lo cual logra que el espacio que la rodea está contenido en ella. Para desarrollar su alegoría se vale de los códigos tradicionalmente empleados en la representación de la imagen de la Pietá, y muestra la figura de una madre rodeada de ropas de colores usadas que, al mismo tiempo, sostiene entre sus brazos algunas de dichas piezas. "La Pietá Argentina" es una fotografía que se descubre en el espacio. Tiene el efecto de una imagen traslúcida, de lo que resulta que, a través suyo, se ven las aguas del Río de la Plata que tiene como fondo y que se confunden a los ojos del espectador con la imagen captada previamente por el lente. La manera en que espacio real y virtual se confunden, la superposición de dos realidades definidas por su distancia en el tiempo, provocan una dinámica en la que la relación entre pasado y presente no puede perder su vínculo con el futuro. Para lograr sus efectos, la fotografía, de 3.60 X 2.50 metros, se colocará dentro de dos gruesos cristales y no utilizará marcos, de modo que los contornos de la misma se disuelvan en el espacio, impresión que se verá reforzada al situar la pieza directamente en el terreno. La imagen traslúcida parecerá flotar sobre las aguas del río, sorprendiendo al espectador que

la descubrirá en su recorrido por el parque, asumiéndola como parte del paisaje. La Pietá argentina sintetiza en su poesía toda una historia de dolor y ternura que no puede ser ignorada por las actuales generaciones, ni por las que le sucederán. Constituye, sin duda, un merecido homenaje a la mujer argentina y al significado de las luchas de esa nación por el Nunca Más. No sólo se trata de uno de los sectores sociales más cruelmente tratados por los militares sino que hasta hoy, han sido ellas quienes han enfrentado con mayor tenacidad las distintas etapas de esta lucha por hacer justicia sobre los desaparecidos. Las Madres y las Abuelas de la Plaza de Mayo constituyen uno de los más significativos movimientos humanistas del siglo XX y en ellas se resume todo el dolor que la sociedad argentina soporta.

Marie Orenzenz es otra artista argentina cuyo proyecto fue premiado en este concurso. Nacida en Mar del Plata, reside desde hace varios años en París haciendo visitas frecuentes a su terruño. Su obra apela al intelecto. Habla de lo que pudo haber sido quizás el motivo que desatara el terrorismo de estado en su país: la capacidad de pensar. No hay que olvidar que por aquellos años, llevar un libro o poseer una pequeña biblioteca era ya motivo de desconfianza. No fueron pocos por entonces, los libros quemados o enterrados en los patios de las casas, sorprendiendo todavía hoy el amplio universo literario que despertaba la sospecha en los militares. En la hoguera se entremezclaban las obras de Marx, Prevert, Freud, Gramsci, Prust, García Márquez, Cortázar, Pablo Neruda y Juan Rulfo, entre otros. Y si no fuera por la tragedia que implica, habría realmente

que reírse: llegó a prohibirse la teoría de los conjuntos en la enseñanza de las matemáticas por ser subversiva y la utilización del vocablo vector, por pertenecer a la terminología marxista. Sustentada en una frase que resume el espíritu de la época: pensar es un hecho revolucionario, la obra pone el énfasis visual en el concepto mismo que propone como objeto de reflexión. Está compuesta por dos bloques de cemento de color natural, de seis metros de altura, separados ligeramente uno de otro, en cuyo interior está grabada la frase. El texto, horadado en el cemento, se lee en el vacío, y ha sido dispuesto de manera que el espectador tenga que recomponerlo en su mente, obligándolo a participar del proceso implícito en su significado. Es una obra de enorme fuerza conceptual que, si bien alude al origen del drama nacional, sobrepasa lo local para proyectarse más allá de sus fronteras, asumiendo la vocación de universalidad inherente al arte. La jerarquía otorgada a la imagen plástica y el poder de síntesis que logra en su expresión visual le otorgan a esta obra valores éticos y estéticos permanentes.

Pertencientes al "Grupo de Arte Callejero", las egresadas de la Academia de Bellas Artes, Violeta Bernasconi, Lorena Bossi, Martina Corral, Carolina Golder y Vanessa Bossi, fueron premiadas por su proyecto titulado "Carteles de la Memoria", obra que resulta coherente con el trabajo de intervención de espacios públicos que desde hace varios años vienen realizando en la ciudad, junto a otros sectores de la sociedad argentina que reclaman legítimamente justicia para sus muertos. En común, se han dedicado a denunciar, a escala urbana, los

Centros Clandestinos de Detención y revelar los domicilios donde habitan los genocidas y torturadores, impunes al amparo de la ley de Obediencia Debida. Carteles de la memoria es una obra, pues, que parte de esa experiencia urbana. Está compuesta por una serie de signalizaciones inspiradas en las señales del tránsito, cuyos códigos son respetados al aplicarse a los hechos objeto de sus denuncias, adquiriendo un nuevo sentido. El conjunto de esos carteles se situarán a lo largo de la franja costera del Parque, siguiendo las técnicas establecidas de educación e información vial. Entre ellos, hay carteles preventivos, reglamentarios o prescriptivos, informativos, algunos de los cuales presentan pequeños textos, con la intención de ofrecer algún testimonio sobre los sucesos a los que se hace referencia. En mi opinión, los más efectivos son los que manejan exclusivamente la referencia visual, y se valen del poder de síntesis de la imagen para establecer una inmediata comunicación con el espectador, incluso si éste no está totalmente familiarizado con los acontecimientos a que se refiere, ya que en última instancia, el mensaje implícito en ellos es rápidamente perceptible, por la universalidad de los códigos utilizados. Sin duda estas jóvenes le rinden el mejor homenaje a los desaparecidos, no sólo mediante una obra de reconocidos méritos artísticos sino también por el espíritu de inconformidad ante la injusticia propio de aquellos años, que se mantiene vivo en ellas.

Nuno Ramos, artista brasileño nacido en la ciudad de San Pablo, donde vive y trabaja, en el proceso de reflexionar sobre el tema, puso su mirada sobre los

Centros Clandestinos de Detención y asumió las herramientas que ofrece la arquitectura como el medio más eficaz de aludir a la condición del terror. Estos sitios estaban ubicados en edificios de muy diversa naturaleza, vale decir, antiguas mansiones, instalaciones deportivas, pequeñas industrias, entre otros espacios que aparentaban ser de carácter civil y se planteó reconstruir en el parque uno de estos centros de detención, a escala real, modificando metafóricamente su apariencia. Así, en donde había pared colocar vidrio y donde comúnmente se hallaban puertas y ventanas, piezas de granito negro. La imagen resultado de este proceso es la de un edificio transparente flotando dentro del espacio, cuyos tradicionales accesos quedarían simbólicamente cerrados. Es decir, lo que fueran originalmente obstáculos para la vista de los curiosos se harían traslúcidos, mientras los escasos focos de transparencia abiertos al horror, serían definitivamente clausurados. En su realización, el carácter alegórico implícito en los medios y las formas utilizadas tenía que ser acompañado por la utilización de un modelo real. En busca de un edificio cuyas proporciones se ajustaran a la escala del Parque, dada su intención de reconstruirlo en su tamaño original, el artista visitó un grupo numeroso de aquellos antiguos Centros Clandestinos de Detención, seleccionando el tristemente célebre centro El Olimpo, al que le aplicó los conceptos anteriormente descritos. Básicamente, el énfasis de esta obra está colocado en el sitio, en el lugar en sí, sede de los horrores cometidos, con el propósito de destacar el factor de ilegitimidad, el carácter ilegal

del hecho cometido en la clandestinidad, y la forma en que el secreto cómplice amparó esa tragedia. En la práctica, la desaparición comenzaba con el ingreso a aquellos centros, mediante la supresión de todo nexo con el exterior. No se trataba solamente de la privación de libertad no comunicada oficialmente, sino de una siniestra forma de cautiverio. Indudablemente, esta es una obra extraordinariamente provocativa, de múltiples lecturas que al aludir de forma tan eficaz a la impunidad de las sombras obliga, al mirar hacia el futuro, a reflexionar sobre el valor que tienen las luchas de hoy por obtener una mayor transparencia social.

Marjetica Potrč fue premiada por su proyecto: *The History House*. Nacida en Ljubljana, Eslovenia, donde trabaja como profesora de la Academia de Bellas Artes, esta artista apela también a la arquitectura como punto de partida de su trabajo, para referirse específicamente al dolor de la ausencia, tema central de sus reflexiones. Para Marjetica, que desde hace varios años utiliza las construcciones para meditar sobre los problemas del hombre contemporáneo, una casa vacía es como una persona desaparecida, y expresa, por la fuerza de su imagen, la real presencia de la ausencia, que es en definitiva, el sentido último de su obra. El proyecto consta de cinco viviendas que, lejos de ser tratadas como monumento, parecerían haber sido habitadas por gente que ya no está y a quienes sobrevivieron, quedando allí como única forma de legitimizar su presencia. El modelo que reproducirá es el de las casas comunes argentinas, de similares dimensiones, pero totalmente clausuradas para ofrecer la imagen de

abandono requerida que se reforzará con una pátina que contribuya a mostrar la huella que el paso del tiempo y la ausencia ocasiona sobre ellas. Propone colocarlas frente al Río de la Plata, en la parte inferior de una de las laderas que configuran el parque, en aras de favorecer la visualidad del conjunto y permitir a los paseantes sentarse en lo alto para contemplarlas, pudiendo ser reconocidas en la meditación como un refugio del cuerpo y el alma. Alejadas de una representación estática, en este trabajo se alude a los sentimientos que aquellos hechos provocaron sobre las familias en particular y sobre la sociedad argentina en su conjunto.

El norteamericano Dennis Oppenheim es conocido internacionalmente por sus obras basadas en deconstrucciones arquitectónicas. Su proyecto, *Monument to Escape*, pone énfasis también en los factores emocionales, en este caso en aquellos vinculados con las víctimas que padecieron el monstruoso encierro. Su obra habla específicamente de la fuga y la liberación dos componentes que constituyen la base de su escultura expresados a través del uso de los macizos y las aberturas. Está compuesta por tres bloques de concreto de diez metros cuadrados, rematados por techos inclinados de cristal rojo, cuya estructura está reforzada por barras metálicas que igualmente se colocan en las ventanas como en las prisiones. Al mismo tiempo, esos bloques son sometidos a un levantamiento que hace inefectiva su función como cierres físicos concepto que se refuerza al abrir los macizos para permitir la entrada de la luz dejando a la arquitectura encontrar su propio comportamiento formal sin prestar atención a la

función impuesta. Más allá de la lectura alusiva a la dicotomía encerramiento-fuga, las formas son liberadas en actitud desafiante, y se convierten en puro arte, legitimando sus capacidades para inspirar múltiples significados. El diálogo que se provocará entre las tres propuestas que asumieron la arquitectura como forma de expresión, contribuirá a enriquecer el significado de cada una de ellas y con seguridad provocará una dinámica visual de mucho interés al conjunto del parque.

Germán Botero, artista colombiano, inspirado en las tradiciones precolombinas, escogió como inspiración para su trabajo un concepto que, en el proceso de su materialización, desarrolló el carácter ritual inmanente en él. Huaca, en las culturas andinas, quiere decir el sitio o el lugar donde se realizaba el intercambio simbólico entre vida y muerte, el espacio donde se continuaba otra existencia, entendida como continuidad y permanente diálogo entre dos formas de vida. A través del concepto de Huaca propone con su escultura un espacio ritual donde expresar la relación de los desaparecidos con la tierra a la que pertenecen, valiéndose para ello de la utilización de varios planos horizontales de colores negro, blanco y terracota, atravesados por canales de agua que significan la vida y que cuentan en el centro con un vacío que habla de un cuerpo ausente. Esta obra que expresa la comunidad cultural latinoamericana, pegada a la tierra, se desplaza por el terreno sobresaliendo apenas mediante un ligero relieve e integrándose al parque suavemente, como una forma que hubiera sido dibujada sobre su superficie.

¿Mundos paralelos?

Impresiones -completas- acerca del envío inglés a la última edición de ARCO y su resonancia en nuestro país

Por Santiago García Navarro
(desde Madrid)

No se trata de comparar. El Reino Unido y la Argentina son, en casi todos sus aspectos, mundos cultural y económicamente antitéticos. Pero desde hace quince años, la vida artística de la Isla experimenta una renovación que, pese a esas distancias, puede asociarse en más de un punto con lo que está ocurriendo en el panorama local desde hace más o menos un lustro. Algunas de las conferencias y charlas que caldearon el ambiente en la vigésima edición de ARCO —la feria de galerías de esta ciudad, que este año se extendió del 15 al 19 de febrero—, estuvieron dedicadas, precisamente, a presentar el circuito británico más actual. Sus galerías, instituciones y proyectos editoriales, alternativos o no, ocuparon 26 stands del predio ferial madrileño, y permitieron a la ávida multitud de visitantes echar un vistazo, aunque más no fuese parcial y tamizado por la lógica del mercado, de lo que ocurre en ese país. Los curadores Charles Esche, Matthew Higgs y Kim Sweet se centraron, para desconcierto de muchos asistentes, no en comentarios sobre la llamada generación de los Young British Artists (jóvenes artistas británicos), que coparon la escena londinense entre 1988 y 1997, sino en la camada de artistas que los sucedieron. A unos y otros los separa una distancia abismal: la misma que media entre un megashow de superestrellas pop y un tranquilo recital de jóvenes valores en el bar mejor posicionado del off londinense. El trío de teóricos se explayó, además, sobre el crecimiento explosivo que el circuito experimentó desde esas fechas hasta hoy. Y lo más interesante, destacaron, es que el desarrollo de ese entramado institucional y comercial fue posible gracias al esfuerzo pionero de artistas y teóricos independientes. (Es precisamente en este punto donde el mundo inglés y el argentino llegan a tocarse). Los yBA, hay que reconocerlo, empezaron así. En 1988, el artista y hoy estrella Damien Hirst organizó la muestra Freeze en un

almacén industrial en desuso en el East End de Londres, y un grupete de jóvenes dedicados a cultivar un arte espectacular y/o monstruoso, pero siempre provocativo, saltó a la fama. La historia que siguió es previsible: casi todos esos chicos —Hirst, los hermanos Chapman, Tracy Emin, por poner algunos nombres—, muy pronto resultaron tan omnipresentes como aburridos (aunque no para el gran público, que en 1997, con la exposición Sensation, puso el grito en el cielo por considerar que ese arte era escandaloso). Sin embargo, el sistema, que llevaba su propio curso, siguió creciendo más allá de lo sensacional. De hecho, el fenómeno y BA fue básicamente capitalino y mediático, y la actual escena inglesa —es decir, no sólo sus artistas, sino también sus galerías, curadores, editores, etcétera— está abierta a todo el país y es más bien introspectiva. O al menos más reflexiva que deseosa de impacto. Sobre todo en el East End —un barrio que representa más o menos lo mismo que el neoyorquino Chelsea de estos días—, pero fundamentalmente en cualquier rincón de Londres que aparezca como propicio, el sistema de galerías emergentes —tres veces más grande hoy que hace una década— está atento a la producción de artistas en algunos casos jovencísimos, y en general bastante jóvenes. The Cabinet, Anthony Wilkinson, The Agency Contemporary Art Ltd. o Laurent Delaye son ejemplos contundentes. Junto a ellas, están en alza otras formas de circulación y comercialización, como las editoriales de baja producción creadas por los propios artistas. En ARCO se vieron tres ejemplos selectos: Bookworks, Cubitt y Dot, que producen cuidadosas ediciones limitadas y libros de artistas de gente como Tacita Dean, Douglas Gordon o Doug Aitken. Al mismo tiempo, se viene fortaleciendo el sistema institucional auspiciado por las grandes empresas y el estado (este último colabora particularmente por medio de la Lotería). Entre ambos circuitos, juegan un papel clave las escuelas de arte, a la vez centros de formación y espacios expositivos adonde se acercan los gale-

ristas y coleccionistas ávidos de apostar por las nuevas promesas. Gracias a esta variedad de factores, el nuevo arte inglés avanza en múltiples direcciones más allá de la capital. En Newcastle, Walsall, Manchester o Edimburgo soplan los mismos nuevos aires de Londres, y así muchos artistas ya no emigran de las ciudades de provincia. Un desarrollo de esta calidad alentó, por fin, el surgimiento de un coleccionismo estable y poderoso. En ese medio todavía reina el archicélebre publicista Charles Saatchi, mentor de los yBA que, ahora como entonces, pone el ojo en artistas de veintipico. ¿Pero cuál fue, en el fondo, la fórmula del cambio? Ciertamente, una conjunción de esfuerzos que no hubiera sido posible de no haber confiado los ingleses en que de algún modo se podía recuperar la creencia en un proyecto común. O mejor, en un deseo de hacer historia. ¿Y por qué creer en esto? Bueno, la verdad es que estaban hartos de su propia historia reciente, signada por el academicismo de las propuestas artísticas y la debilidad de la gestión cultural.

The Buenos Aires Affair. Los artistas argentinos están lejos de contar con el apoyo económico del que gozan sus pares ingleses, pero lo cierto es que nada tienen que envidiarles en cuanto a capacidad para generar proyectos. Es claro: comparten la misma fe y el mismo hartazgo. En su trabajo y en el de algunos galeristas y teóricos jóvenes se sustenta la fuerza actual del circuito alternativo porteño. Y los frutos están a la vista: espacios como Duplus, Gara, la galería de la Facultad de Psicología de la UBA, Blanca, Belleza y Felicidad y Dabbah Torrejón, y proyectos de análisis y confrontación de obra como Trama alimentan nuevos sueños. Porque, entre otras cosas, la movida establece reglas de juego más profesionales en la relación entre artistas e instituciones, exige mayor rigor teórico, y está promoviendo un intercambio mucho más intenso con espacios de arte extranjeros. Mientras la escena inglesa es, desde la posguerra, el melting

pot más característico y consolidado de Europa, la Argentina sufre de un provincialismo cultural crónico, que los nuevos espacios se empeñan en revertir. Así, Duplus mostrará este año a dos artistas brasileños, Gara cerrará nuevos intercambios con galerías de Europa y América, y Trama continuará invitando a artistas de todas partes del mundo a dialogar con los argentinos. A esto se suma la participación de Gara en ARCO por segunda vez consecutiva este año, y la apuesta de Dabbah-Torrejón para la edición 2001. Y las expectativas de crecimiento ya se empiezan a hacer realidad también en Rosario, Córdoba, Bahía

Blanca, Tucumán y Mar del Plata, con la consolidación o aparición de museos, galerías, revistas y proyectos cooperativos muy diversos que, una vez más, tienen en los artistas a sus principales motores. La gran deuda sigue siendo, sin embargo, la renovación de los perfiles de las escuelas de arte, que en el Reino Unido como en Los Angeles, Nueva York o San Sebastián son el alma de toda propuesta radical. ¿Se podría sostener en serio que tenemos nuestra propia alternativa en los talleres particulares de artistas y en un programa de becas como el de Guillermo Kuitca? Para un futuro próximo se espera, finalmente, la

apertura del Museo Costantini, que contará con espacios dedicados a propuestas experimentales de arte contemporáneo. Y en otro futuro, realmente hipotético, el Gobierno de la Ciudad asegura que tendremos un renovado Museo de Arte Moderno. Pero también a diferencia de lo que ocurre en el Reino Unido, la intervención del estado argentino en materia artística suele ser superficial. Y sin embargo, tan importante como el resto de los factores del circuito son los museos, donde los artistas emergentes de hoy podrán algún día considerarse eternos. Londres, por lo pronto, ya tiene su Tate Modern.

FX realización

Publicidad-TV-Promociones-Stands
Gigantografías - Escenografías
Animatronics - Muñecos

15 4406 7965

El Zaguán

Taller de grabado de Osvaldo Jalil

Todas las técnicas gráficas
Xilografía, Litografía, Calcografía

Tel: 4 584 - 8223. email: ojalil@fibertel.com.ar

Pinceladas y otros condimentos

FM Llama 100.3
Idea y conducción: Stella Sidi
Lunes de 20 a 21 hs.

Arte experimental en video

Laboratorio de investigación y realización

Solicitar entrevista al 4867 1794
Charly Nijensohn (Ar Detroy)

Diana Aisemberg

Taller y Clínica

4862 5884
daisy@infostar.com.ar

¿Body art o bombonazos?

Pispeá la contratapa de Kiwi
en el diario Olé todos los viernes

kiwisainz@hotmail.com

Cruces del deseo

El sábado en que se conmemoraban los 25 años del golpe de estado del '76 se encontraron para

ESTA CHARLA TUVO LUGAR EN EL LEGENDARIO TALLER DE LA CALLE URIBURU AL 500 QUE SANTIAGO GARCÍA SÁENZ UTILIZA, CON OTROS ARTISTAS, DESDE HACE CASI 10 AÑOS. ERAN LAS 17:30 HORAS APROXIMADAMENTE...

...

Di Girolamo | ... por algo se les ocurrió mezclarnos a nosotros dos, somos muy religiosos, a nuestra manera.

García Sáenz | Sí, claro que sí, yo pensé lo mismo. ¿Sabés qué pensé hoy también? Que es un día muy especial; que nos juntamos un 24 de marzo y no quiero hablar de política. ¡Pero es un día!, más con todo lo que está pasando de vuelta aca. No sé, todo lo que pasó al pedo, ¿no? Fueron 25 años, cada uno vivió su vida, pero esta situación de estos últimos días me hizo acordar muchísimo al '76.

MDG | ¿A las preliminares decís?

SGS | A las preliminares del '76... Donde todos se daban vuelta, todos se peleaban, había muertes, cosa que no hay ahora, pero ahora hay otra clase de muerte, ¿no? La violencia en la calle y el hambre. En el '76 había hambre, miseria sí como hubo siempre, pero no como el hambre de ahora, ¿no?. No sé, me hizo acordar mucho... Vos tenés 20 años menos que yo, ¿cuántos tenés?

MDG | 35.

SGS | Diez años te llevo...

MDG | En el '76 yo estaba mudándome de La Plata a Buenos Aires. Porque en La Plata mis viejos eran militantes, y ya habíamos tenido amenazas; por eso nos veníamos para Buenos Aires y acá, en Buenos Aires, se iba a ver qué pasaba; si nos teníamos que ir del país o qué. Por suerte nos pudimos quedar. Yo era muy pendejo en el '76, tenía 10 años, 11 años...

SGS | Yo ya había hecho la colimba.

MDG | ¡Ya habías hecho la colimba!, tenías bastante conciencia entonces. Yo no, y mis viejos nos preservaron bastante de trasladarnos su paranoia y esas cosas. Trataron de preservarnos de eso. Hoy me hubiera gustado estar en la mar-

cha. Después veo si me doy una vuelta, me parece importante participar ahora de esa marcha. Ahora uno puede decir; me parece que podemos criticar fuerte al sistema económico y al gobierno, pero eso no quiere decir en absoluto que queramos botas otra vez...

SGS | ¡Claro! hasta hace dos meses ya me estaban rompiendo las pelotas con lo de los 25 años, ¿viste? Pensaba: tengo que iniciar una etapa nueva. Basta; se acabó. Ya pasaron 25 años. Todos los pendejos que ni la vivieron y, en estos días realmente fue al revés... Tiene que ser un tiempo de reflexión, de que no vuelva, porque, no sé, yo lo sentí y en el '76 para mí la mayor parte de la sociedad reclamaba eso. Ahora aparece este señor, ¡que Dios nos ayude y nos salga bien!, y que Cavallero no se transforme en el Duce.

MDG | A mí me da un poco de pavor que haya tanta expectativa.

SGS | ¡Sí, claro!

MDG | ¡Me da un poco de terror!

SGS | Sí, que nos sirva de reflexión, ¿no? Los 25 años...

MDG | Ese es un tema que nunca terminó de cerrar, y mientras no termine de cerrar, se va a seguir pensando. Es un fantasma que está ahí, latente.

...

SGS | Pienso que de alguna manera influye la sociedad y el lugar donde vivís en la obra de uno ¿no?. Por algo las diferencias de cada uno residen en eso, ¿no?

MDG | ¿Cómo pensás que influye?

SGS | Inconscientemente sí influye; bueno, ahora yo he estado pasando un período de supersensibilidad, pero independientemente de eso, vos no trabajás aislado de la realidad, salís a la calle...

MDG | Quieras o no quieras se te filtra siempre.

SGS | Sí, siempre.

MDG | Aún contra tu voluntad hay algo que se te va a filtrar... si sos un ente medianamente sensible.

SGS | Claro, por eso, y como por lo general los artistas somos así, salvo que lle-

gues a un estado de psicopatía de que lo único que pienses es que con eso vas a ganar plata, entonces ya estás en blanco y nada. Yo no creo que ni a vos ni a mí nos pase eso.

MDG | Yo creo. Yo confío bastante, simplemente, en el hecho de ser un ser humano y participar en una sociedad; de un grupo de gente. Te hace -quieras o no- hablar de una problemática que a todos les interesa de alguna manera. No hay que ni proponérselo. Por eso confío mucho en esa forma de trabajar; en esa pasión individual. Porque no hay que tener miedo en que sea individual y muy propia ni muy egocéntrica; porque siempre va a reflejar algo que sea expansivo. Porque uno está viviendo en medio de la sociedad, aunque no quieras, se te filtra siempre y aparece como algo sincero.

SGS | Pienso que con tu obra tenemos puntos en común. Uno es el deseo. Las motivaciones que tiene cada uno lo llevan por el camino que quiere y hacen lo que quieren. A veces uno ni lo elige, ¿no?

...

SGS | Creo que uno siempre hace una sola obra. Que todo es una obra; en la continuidad es una sola obra. Cuando empezás a mirar para atrás y hay siempre un punto en común con lo otro, ¿no?.

MDG | A mí me gusta el punto en común que decís vos. Además de esa cosa casi religiosa tengo, sobre lo que enfoco... En vos ya es más evidente porque hay como una actitud y, además, la temática es religiosa con lo que se refuerza. En mi caso se refuerza más claramente el tema del deseo. Yo trabajo mucho a partir del deseo propio, es decir, de lo que tengo deseos de hacer. Y que, además, coincide con lo que socialmente despierta deseos sexuales que son desnudos, mujeres... por lo menos a un sector de la sociedad que son: "el macho heterosexual".

SGS | Sí, sí, sí...

MDG | Me parece que es como una redundancia pero que es efectiva. En ambos es igual ¿no?. Es como una pasión,

Esta charla, así como todas las publicadas anteriormente, pu

eo y la libertad

conversar Santiago García Sáenz (1955) y Martín Di Girolamo (1965). Que lo disfruten.

una obsesión que me parece muy positiva, muy buena. Eso hace que la obra sea convincente.

SGS | En realidad somos diferentes si vos lo mirás superficialmente. Así sí somos como el agua y el aceite. Pero si vos mirás un poco más lo que es un artista, en realidad tenemos muchos más puntos en común que diferencias, ¿no?. Bueno, será también porque nos conocemos, a lo mejor si yo no te conociera y no hubiera visto toda tu trayectoria, como eso ya es así, no lo podemos cambiar...

MDG | Sí. Yo entiendo perfectamente la actitud que tenés vos frente a tu obra. La entiendo y, en un punto, veo muchas coincidencias. La manera de acercarte a tu obra, esa conexión que existe. Recién estaba viendo esos cuadros tuyos a medio pintar... esa búsqueda de atmósfera... Se nota en esas veladuras, una tras otra...

SGS | Sí, en uno no era una expresión de deseo, pero de un deseo que pase, ¿no?, es el de la capa, ¿no?.

MDG | No, pero yo me refería a otro que hay como una figura central, se nota en el resultado final y se nota en el proceso también esa búsqueda de ese clima, de esa atmósfera, de esa densidad que envuelve a todos esos personajes en esa situación. No es una mera descripción, es como un escenario y que haya un clima es como una intención y una voluntad muy fuerte de conseguir la densidad del aire. De llegar a eso que no se ve.

...

SGS | Hay otro punto en común que en realidad es lo único que me interesa; aquello por lo que busqué el pintar; que es la libertad. La libertad de expresión. Lo único en donde siempre encontré la libertad: en la pintura. Por los malos momentos de la política, de la salud, de la economía, para mí la libertad siempre estaba en la pintura. Vuelvo a pensar otra vez; en vez de estar en un punto de confrontación, de vuelta, ¡estamos en un punto en común! Porque por ahí, cuando hacías esas mujeres -me estaba acordando de

la mujer de "Filo"- es como un símbolo de la Estatua de la Libertad. Me acuerdo de un cuadro que tiene Furlong, hace ya muchos años, es una mujer desnuda, grande. De esa época en que hacía muchos desnudos. En ese la mujer está con tres tipos que violan, la están manoseando...

MDG | ¿De quién es esa obra?

SGS | Mía. Debe ser del '79, el '80.

MDG | Esa obra tuya no la conozco. ¡Me encantaría conocerla!, aunque sea ver fotos...

SGS | Sí, algunas debo tener... La idea es que el punto en común es la libertad, ¿no? El simbolismo de la libertad... En ese cuadro quería expresar que la mujer era la libertad, digamos, con el clasicismo y todo eso... Me siguen gustando los cuadros del siglo XIX, la libertad... la mujer de "La Libertad conduciendo al pueblo" y me acordaba de tu obra. No sé si sigue estando en "Filo" (¿?)

MDG | Sí, la última vez que pasé por ahí estaba.

SGS | De alguna manera es la libertad...

MDG | Sí, para mí también es como un ámbito... Es el único lugar en donde me siento el dueño absoluto. El único espacio generado por la pintura, por el placer artístico, por el arte. Es el único espacio en donde puedo sentir que hago y deshalgo a mi manera; sería ideal si uno lo pudiera proyectar a todos los ámbitos de tu vida, pero es imposible...

...

MDG | Cómo se maneja el poder...

SGS | ¡El poder!. ¿Y la vanidad? La vanidad... No nos libramos nunca de eso...

MDG | ...la vanidad... de quiénes son los sometedores y quiénes los sometidos.

SGS | Ahí los artistas todavía seguimos luchando por la libertad.

MDG | Sí, pero haciendo una analogía con lo que pasa en el mundo, pienso, que es como que los artistas cedemos poder, porque estamos cediendo. Es decir, creo que los pueblos tienen en sus manos el poder de modificar cualquier realidad, ¿no es cierto?

SGS | Sí, el ser humano lo tiene.

MDG | El ser humano... Pero siempre hay una especie de respeto o miedo o sometimiento al poder instaurado que no se sabe de dónde sale. Es como que no se termina de tener confianza en uno mismo. De la base misma para poder modificar eso. Salvo en algunos momentos de la historia que es cuando se hacen las revoluciones... En nuestro ámbito pasa lo mismo. Nosotros sabemos pero, de repente, hay algunos críticos...

SGS | ¡Claro! ¡Son como los políticos!, lo mismo que los políticos. Nosotros sometidos a ciertos críticos, curadores, directores.

MDG | Nos sometemos casi voluntariamente. En un punto nos da por las bolas... Sabemos que los generadores de todo son los productores del arte; que los productores del arte son, ni más ni menos, los artistas y no todos los demás intermedarios.

SGS | ¡Porque si nosotros no existimos ellos no existen!. Lo mismo que los políticos. Ahí es cuando pensás: tenemos los políticos que nos merecemos y los curadores y directores de museos que nos merecemos. Pero muchas veces nos aguantamos cosas que, la verdad... Sabemos perfectamente que podemos mandarlos a la mierda, pero la vanidad puede más que nosotros...

MDG | Puede más...Creo que esa cosa tiene que pasar por otro lado, ¿no es cierto? El ego, la vanidad, qué sé yo... Tiene que pasar más por conseguir un éxito, que no tiene que ver con la fama, sino otro tipo de éxito. Porque hay una diferencia entre fama y éxito. Uno puede buscar y obtener éxito en cualquier empresa empuje. Yo quiero que mi obra sea exitosa en el sentido de que sea eficiente. Que sea eficaz, que llegue, que provoque algo, que perturbe, que produzca algo diferente, que modifique algo...

SGS: Pero sabés, la misma vanidad es la que nos hace trabajar a veces. Eso mismo de que produzca algo, a veces, también es una cosa vanidosa.

ueden leerse completas en www.cooltour.org/ramona

Odisea del espacio

Análisis sobre la obra de Sebastian Gordín exhibida en febrero en ARCO, en marzo en Recoleta y en abril en el ICI

Por Iván Calmet

Hombres y niños con ilusiones mudas. Lluvias de vaselina de gotas matemáticas. Habitantes de otros mundos. Mecanismos que sirven al arte, sangre de electricidad. Paredes de vidrio. Comida para astronautas. Incomunicación. Soledad sin horizonte.

En las comedias argentinas de los '50 y de los '60 el impecable, correcto y simpático diseño distraía al hombre de sí mismo y sus colores parejos y embalsamados silenciaban sus conflictos. Gordín, como un arqueólogo, busca descubrir esas angustias maquilladas del ser, reconstruyendo aquellas maquetas de la felicidad. El *modus operandi* del artista, que es encantador, bello y agradable, enfrenta la desesperación y la inocencia en estado pétreo, la felicidad sin eco de la nada, la monotonía, el desconocimiento de lo muerto y el fantasma de la fatalidad que aparecen voluntariamente en cada rincón, arruga o textura de los objetos.

El estilo miniaturizante de Gordín no es ni capricho ni juego, sino un sabio procedimiento para poder examinar el todo del drama, como desde una pullman de una sala de teatro donde el observador contempla las situaciones como un ser supe-

rior en el universo. El conflicto se distingue con lujo de detalles desde lejos como un intocable sueño fácil de interpretar. El hiperrealismo arquitectónico de lo construido junto a sus texturas y la estilización morfológica de lo moldeado (los seres vivos representados), hacen que el escenario se transforme en el protagonista que alerta a los personajes-cosa sobre su existencia. Todo permanece quieto, como en una versión de *La Bella Durmiente*, que leí de chico, donde todos dormían en la actitud que los encontró el hechizo somnífero de la bruja.

El sueño es pesadilla, lo violento es sereno y lo vivo está muerto. Los delicados gestos de los personajes nos distraen de la tensa calma y fingen indiferencia ante sus funciones, salvo en las escenas futbolísticas, donde gozan del entretenimiento; o más precisamente, Gordín juega a que juega. En los dibujos o acuarelas no hay ni ironía ni agonía, lo representado es simplemente la belleza y alegría de lo que encantó con cálida pasión al artista en su infancia. Fuera de eso todo lo otro representado es distinto.

En la obra "El niño" ¿qué espera realmente el hombre sentado en el techo de su casa inundada por la lluvia que nunca parará? ¿Quién es el inocente? ¿Quién tie-

ne culpa? ¿El hombre es o se hace?

Apenas podemos salvarnos del entorno sólo si además de saber reaccionamos. En el soldado desconocido; un soldado con cabeza de vidrio transparente llora lágrimas reales por dos orificios-ojitos, sobre el cuerpo muerto del otro soldado que yace sobre sus brazos. En esta obra que viajó en enero a ARCO todo tiene el mismo color, o ninguno como la *Piedad* de Miguel Ángel. El artista advierte sin abrir nuevas heridas y un aparente sin sentido esconde razón y absurdo, así como los hermanos Farrelly lo hacen en "Dumb & Dumber", donde la comedia es un drama camuflado con delicadeza.

¿Los hombreritos de poxilina hechos a mano reflexionan en pause sobre su mortalidad? ¿Algún día el futuro tendrá el aspecto que le imaginaron los creadores de ciencia-ficción? Un enorme edificio, Procyon, hace trabajar al hombre a quien nada lo distrae. Las computadoras parecen las vértebras y nervios que no poseen los que las controlan, que no son ni jefes ni empleados ¿Cuál sería la función de Gordín? Avisarnos para despertar ¿La tecnología somete a la plastilina? No sé ¿La comida se beberá en pajitas? Creo que sí y la gente no tendrá más arrugas.

seguí Seguí

ANTONIO SEGUI. OBRAS GRAFICAS
14.3 AL 15.4. MUSEO DE ARTE MODERNO

Por Romero Seguí ha decidido donar una colección de más de 300 grabados de una obra que se inicia con una monocopia en 1948 y cierra con una litografía realizada en 2000. Una obra gráfica que marcha paralela a su trabajo pictórico y de la que se puede afirmar que es totalmente independiente de su labor como pintor.

A través de toda la obra se percibe la presencia de la ironía en cualquiera de los temas que abarque tal cual se ve en los Elefantes en la Pampa o en las series hechas en los años '70 donde la siempre presente ironía ahora está signada por la carga política de los acontecimientos mundiales que conmovieron al mundo en esos años.

Seguí es un artista que ha experimentado todas las formas de resolver gráficamente sus imágenes y si bien siempre hay mejores épocas que otras, el espectador podrá saber con absoluta certeza que cualquier imagen que seleccione tendrá el sello del trabajo de quien conoce el lenguaje elegido, cosa poco corriente...

Líquidos de la mala noche

GUSTAVO GALUPPO. VIDEOS
25.3 .18 HS. MAMBA

Dentro del ciclo de arte electrónico que organizaba el Mamba, se emitió la Antología de Video del realizador rosarino Gustavo Galuppo.

Teoría de la deriva, La Persistencia, teoría de los líquidos y Mala Noche, fueron sus producciones emitidas. El artista, a través de la superposición de imágenes (extractos de videos caseros, films, documentales) organiza el espacio plásticamente generando las más diversas texturas que sugieren todo tipo de sensaciones. Sin utilizar un tipo de narración lineal sino más bien sugerida en algunos casos borrosas en los apropiados, el artista permite que el espectador construya parte de los relatos cuya temática siempre recae en el dolor, la muerte, la nada.

En blanco y negro, las imágenes de Galuppo circulan desde la abstracción al figurativismo hasta llegar a la ausencia misma.

La música y los sonidos, en algunos casos realizado por el autor, junto con la selección de textos extraídos de las obras de la escritora Marguerite Duras, acentúa el dramatismo y la oscuridad características de Galuppo.

Por medio de estos elementos, Galuppo propone un pasaje por las grandes preguntas y angustias humanas utilizando un formato y lenguaje diferentes, productos de la conjunción de diferentes formas artísticas con nuevas tecnologías, logra una obra original, contemporánea, con un mensaje sumamente profundo.

Riesgo de la autorepresentación

"AUTORRETRATO",
MARZO 2001 CC BORGES

Por Ana Longoni Donde muchas/muchos ven una explosión de la diferencia en la identidad de la mujer, más bien encuentro muchos de los tópicos con los que Simone de Beauvoir describía hace medio siglo a la narcisista. Quizá estemos ante un requisito o una trampa, el riesgo o el peligro que implica el género "autorretrato", pero en conjunto pareciera que la autorrepresentación remite casi necesariamente a esa figura de la alineación, una de las justificaciones que ante el encierro en el mundo de lo doméstico y su acceso vedado al Mundo con mayúscula, el mundo de lo público. Encierro sin punto de fuga, sin escape. La tópic del narcisismo también recurre al espejo, en tanto autocontemplación y desdoblamiento. Y a la fijación melancólica, nostálgica en la infancia. Ambos motivos, por cierto reiterados en la exposición, podrían ilustrar perfectamente el decálogo de los lugares comunes femeninos, junto a la referencia al cuerpo, sus fragmentos, el rostro, la mirada, los huesos, la piel. Las formas cóncavas. El vestido, el pelo. La madre, la abuela, la maternidad. Las labores y las puntillas.

Quisiera recuperar un gesto, si me permiten el neologismo, desentonante. En la inauguración, las artistas Viviana Sasso e Hilda Paz repartían un desplegable titulado "Impreso por ardor", que incluye un breve conjunto de textos poéticos de Irina Bogdashchinsky. En un contexto que parece incitar al ensimismamiento, esta "acción gráfica" se corre de la autorreferencialidad y de la sala de exposición, se instala en sus márgenes (literalmente) con un trabajo colectivo, una obra múltiple que parte de la palabra de una otra desconocida (no la palabra ajena como autoridad legitimadora), para desembocar en imágenes que sin duda implican la intimidad de las artistas aunque no tengan su rostro.

Altars celestes

CARLO CARRÁ. 1900-1965- "LAS MUTACIONES DEL ESPÍRITU"
15 AL 23/3. MNBA

Por Xil Buffone Carrá practica una belleza sencilla y comprensible para todos, intuiciones donde lo verdaderamente poético es lo verdaderamente metafísico.

Luego de cinco años de dinámico futurismo, se dedica a la construcción de estáticos altares para la contemplación: terrazas, mesas, mares, son planos para fijar la mirada y percibir lo infinito de un celeste. La revelación luminosa que transmite al paisaje la sensación de algo divino.

Desnudos sensuales sobre fondo rojo, casillas solitarias en la playa, caballos blancos. Reencontrar la armonía entre el color y la forma, entre la naturaleza y el espíritu, esa mítica unidad fascinante y leve.

La conmoción es inevitable a lo largo del impecable montaje de pinturas, dibujos y publicaciones teóricas de un clásico perturbador del siglo XX.

El oro de Moscú

Llegaron a Recoleta reliquias milagrosas de los que inventaron el futuro

VANGUARDIA RUSA
DEL 20.3 AL 29.4. CC RECOLETA

Por Roberto Jacoby

No seré yo quien pretenda agregar algo al vasto tema crucial de las vanguardias rusas. Pero me gustaría transmitir mis sensaciones ante esta muestra que me parece la más importante que jamás haya llegado hasta estas barrosas playas del fin del mundo.

Si el arte del siglo XX puede ser considerado como un culto naciente, que quizás logre consenso dentro de 100 años, lo que desembarcó en Buenos Aires son las reliquias de sus santos, radiografías de sus almas, estampas de sus esperanzas. Y llegaron así, casi en silencio, a una modestísima sala municipal, esa absurda "u" del Recoleta a la que tantas veces nos asomamos para, horrorizados, no entrar. En mi primera visita tuve que salir dos veces de la sala, porque la energía aurática (supongo se trataba de eso) me resultaba insoportable. Me faltaba el aliento y sentía pinchazos en los lagrimales porque no quería llorar.

No se trata simplemente de pinturas extraordinarias. Son las huellas trágicas de una vida intelectual tan visionaria que todavía nos asombra y a la que todavía estamos tratando de comprender.

¿Cómo -se pregunta uno y no tiene respuestas- pudo cocinarse este caldo, que

alimentó todo el siglo XX, en los arrabales de uno de los países atrasados del mundo, un gigantesco imperio campesino y bárbaro, donde sobrevivía el absolutismo zarista, donde la servidumbre apenas había sido abolida?

Cuesta entender que este arte, este pensamiento, haya brotado allí, anticipando en más de una década los anhelos libertarios que la revolución política y social de 1917 sostuvo apenas por unos meses. Cuesta entender, sobre todo, que haya inseminado la cultura de Occidente, donde para la época apenas se había producido una potencia equivalente con Marcel Duchamp.

Más fácil y más doloroso, es entender que se haya extinguido, barrido por un estado monstruoso. Ese no es el tema, pero sí explica, en parte, mi emoción.

Una pregunta que me suscita la muestra es ¿está el mundo preparado para el arte "moderno" o, precisamente, su carácter intrínseco lo vuelve siempre inadecuado, prematuro, escandaloso, asesinable?

Uno de los reclamos habituales contra el arte moderno versa sobre su fácil deglución por los mecanismos institucionales. "A la final todas las vanguardias van a parar al museo", dicen esos críticos. Parecieran lamentar que nos las quemaran junto con sus autores.

Es verdad que estas obras de la vanguardia rusa vienen de los museos, pero son tan remotos que es como si todavía no

hubieran sido descubiertos. Llegan desde la Galería Estatal de Arte Pictórico de Astraján, el Museo de Artes Plásticas de la República de Daguestán o el de la República de Tatarstán, de Krasnodarsk o Nizhni-Novgorod. Allí a algún funcionario que necesitaba pagar las bombitas de luz se le ocurrió enviar los cuadros a pasear por el mundo y terminó en otro país donde otro funcionario se estruja la cabeza para pagar las bombitas.

Y aquí estoy yo parado frente a los que inventaron el futuro, un futuro que todavía hoy existe sólo a medias.

Cada cuadro rebosa de ideas, pero no son ideas "platónicas". Ni siquiera hablaría de abstracción sensible. Es más bien ternura, amor en las pinceladas, en el color, en la forma, en el dibujo, en la idea. La ropa de Goncharova es la que quisiera usar. Los pequeños Kandinsky de la entrada son los estados pictóricos en los que querría vivir. El Alexei Levin o los círculos de Rodchenko son pinturas con la que me gustaría toparme en una muestra mañana.

El lay out de esta exposición está siendo tema de discusiones. Que me gusta el blanco, que me gustan los colores, que es jugada, que es obvia, que compite con las obras. No creo que con esas obras se pueda competir. Son inmortales.

Sublimes y excelsos

VANGUARDIA RUSA
DEL 20.3 AL 29.4. CC RECOLETA

Por Raúl Fernández Hacía tiempo que no veía una exposición tan interesante. Andrei Nakov en La Vanguardia Rusa sostiene que nunca el color cobró tanta vida propia, independizándose de todo servilismo temático, como en la época que pretende evocar esta muestra.

A partir de 1910, la vida artística rusa conoce un verdadero aluvión de nuevas corrientes haciéndose eco de las novedades provenientes de París. Esta nueva pintura se ve obligada a erigir sus propias leyes, a formular un orden que sólo se aplique a ella, en un arte que poco a poco se aleja de lo objetivo para encaminarse hacia la abstracción pura. Todo lo que quisiste saber sobre Suprematismo, Rayonismo, Constructivismo, neoprimitivismo, cubofuturismo y que cualquier reproducción naufraga en el intento de ser fiel, en 64 obras maestras de 31 artistas provenientes de las colecciones de 16 museos rusos. Malévich, Ródchenko, Larionov, Goncharova, Tatlin, Lissitzky, Rosánova, hasta un Kandinsky que nos transmite su expresivo tratamiento del color como hasta entonces nadie lo había hecho.

Color sublime y formas excelsas en esta certera y majestuosa aproximación a una definición de cómo los rusos hicieron suya la vanguardia ni bien comenzaba su legado a dispersarse por el mundo.

Espejo de la memoria

IDENTIDAD. POR LOS 25 AÑOS DEL GOLPE MILITAR
C. ALONSO, N. ASLAN, M. BAGLIETTO, R. BIANCHEDI, D. DOWEK, L. FERRARI, R. FUERTES, C. GORRIARENA, A. NIGRO, L.F. NOÉ, D. ONTIVEROS Y J.C. ROMERO
MARZO 2000. CENTRO CULTURAL RECOLETA

Por Claudia Groesman Fotografías de hombres y mujeres resisten el tiempo. Testimonios de una existencia que se continúa a través de los espejos. Ilusión de parentesco que restituye la imagen reflejada de un espectador casual a una historia en común. El espejo hilvana la memoria, zurce en el juego de miradas el propio destino con el devenir y especta pacientemente el retrato que repare la trama interrumpida.

Fahrenheit 451

"OTRAS VOCES. A 25 AÑOS DE LA DICTADURA MILITAR", C. BOCCARDO Y J.C. ROMERO. INSTALACIÓN
HASTA EL 1º ABRIL. CC RECOLETA

Por Ana Longoni ¿Puede el arte representar el horror? ¿Es posible idear la metáfora que nos acerque a –y, al tiempo, nos prevenga de- lo indecible? La respuesta que exploran Boccardo y Romero parece ser no. Después del genocidio no se puede sino presentar los fragmentos, los despojos del incendio; no se puede decir, sino con un repertorio de testimonios ajenos puestos en bocas prestadas, frágilmente neutralizadas.

Sólo queda un fragmentado bloque macizo de yeso que trama una telaraña deshilachada, un rompecabezas inconcluso.

Y los libros quemados por nosotros mismos. Restos ilegibles de Das Kapital. Libros enterrados / desenterrados. Mientras que los muertos no hallan sepultura ni los vivos, respiro.

Lo que más quema es el silencio, el blanco de los muros.

A 25 años

ARTE Y MEMORIA
22.3 AL 22.4 CENTRO CULTURAL DEL SUR
POR LA MEMORIA Y LA VIDA
21.3 AL 6.4 UNIVERSIDAD MADRES DE PLAZA DE MAYO
25 AÑOS DESPUÉS ¿DÓNDE ESTÁN?
22.3 AL 10.4 CTA (CENTRAL DE LOS TRABAJADORES ARGENTINOS)

Por Romero A 25 años del Proceso Militar y en medio de una importante movilización en torno a la memoria de lo que fue la represión que costó miles de desaparecidos, muertos y exiliados se realizan estas muestras en tres ámbitos no tradicionales para exposiciones, en particular la CTA y Madres. En el primero muestran 12 artistas, en las Madres se muestran cerca de 60 obras y en la CTA unos 40 artistas.

En las tres convocatorias se percibe una serie de nombres repetidos y con la poca presencia de artistas jóvenes. En este caso es imposible hacer un juicio de valor de las obras expuestas dadas las características de la convocatoria, lo que hace que la sola participación se convierta en un verdadero compromiso político más allá de las escuelas y tendencias del momento.

Bustillo-Sbarra

Marcos
Cuadros
Restauraciones

Paraguay 749 4º 39 (1057) Buenos Aires
Tel/Fax 011 4313 4687

Poética del vacío

ANÍBAL MERLO. NATURALEZAS Y CONSTRUCCIONES
8 DE MARZO AL 1 DE ABRIL. CENTRO CULTURAL RECOLETA

Por Romero Foto, madera y pintura se ven en esta exposición que podría parecer demasiado ecléctica, pero se reúnen en un cuidadoso concierto formal. Se establece un verdadero contrapunto entre las maderas y las fotos o las pinturas sin que el espectador sienta que ninguna de ellas ocupa un lugar más destacado que las otras.

Pero lo que más interesa de este artista es el uso de las formas que rescata de la realidad inevitablemente más visible en las fotografías, aunque el trabajo que hace sobre las esculturas de madera hace que la vista alternativamente recurra a las fotos.

Una dialéctica del silencio, del espacio primitivo y de las formas de signo oriental es el resultado de un trabajo que nos rememora los lugares del universo donde la presencia del hombre solo es percibida en una auténtica poética del vacío.

Juegos del cono sur

CAMPO DE JUEGO. ARTISTAS ARGENTINOS Y CHILENOS
CENTRO CULTURAL RECOLETA

Por Claudia Groesman Convocatoria de opuestos complementarios a un espacio delimitado por puntos geográfico - institucionales: Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, Centro de Extensión de la Universidad Católica de Santiago y Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. Los artistas echan mano de la iconografía deportiva, del universo de la infancia, de las imágenes paradigmáticas de una historia de violencia compartida, tratando de articular una lógica del caos, una reelaboración del pasado y de las influencias estéticas, generando un territorio común, en donde la diferencia no sea el deporte del antagonismo sino la base de un posible diálogo artístico.

Negritud del vacío

INVENTARIO DE SOMBRAS. NORBERTO PUZZOLO. FOTOGRAFÍAS 83-01.

6.3 AL 1.4. FOTOGALERÍA TEATRO SAN MARTÍN

Por Xil Buffone La galería profusamente habitada por fotos acromáticas de mediano tamaño. Puzzolo persigue la estructura de las sombras y hace un inventario introspectivo, una escenografía simbólica de la memoria.

Los autorretratos y las crucifixiones tras el nylon, las reflexiones del perfil y el portarretratos que se marchita, alambres de púa, manos, rostros.

Dípticos y trípticos que desnudan la artesanía de su confección: cintas que sostienen negativos, bordes de películas, superposiciones de tiempos, registros difusos que reconstruyen el adentro donde se funden las visiones. Una existencia barroca silenciosa, con flashes de conciencia acerca de la negritud del vacío herido por la luz.

¿Mutamos?

¿Más cobertura o más teoría?

¿Más exterior o más interior?

¿Más historia o más actualidad?

¿Más debate?

¿Más qué?

Por favor envíen su opinión a

ramona@cooltour.org

ramona será lo que quieran que sea

o si no, no será nada...

Lux Lindner

muestra sus "Cuadernos Rivadavia"

en los estantes de Belleza y Felicidad.

Acuña de Figueroa 900

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

Enigmas Personales

COLECCIONES DE ARTISTAS. BENEDIT. GARCÍA URIBURU. MACCIÓ. NOÉ. POLESSELLO. PRIOR. ROBIROSA. MARZO 2001. FUNDACION PROA

Por Iván Calmet ¿Cómo habrá sido el gesto exacto del ojo de Macció cuando identificó para comprarse, en una inauguración, el cuadro "El maestro Gumier Maier con su obra Macetón" de Marcia Schwartz en Ruth Benzacar? ¿Y qué habrá sentido en su casa cuando colgó la obra maestra? ¿Cómo será pintar conviviendo con un Schwartz, un Quinquela, un Benedit, un Fontana, y un Torres García? ¿Qué vida cobran las piezas de Gyula Kosice en la casa de García Uriburu? ¿Qué pensaba Kuitca cuando pintaba el cuadro que le debía a Robirosa? ¿Cuántas veces por día Polesello mirará el retrato que le hizo Benedit para un cumpleaños? ¿Cómo será el orgullo de Prior de tener la primera obra que Gordín vendió? ¿Dónde tendrá Noé su espejo cóncavo? ¿Qué habrá elegido Aizemberg de Noé por el canje de los dos grabados? Infinitas preguntas despierta esta enriquecedora muestra en Proa en la que hay de todo: Harte, Macció, Frangella, Noé, de la Vega, etc. Por último, buscando la quinta pata al gato, no encontré ninguna obra de Pablo Suarez. Qué raro, ¿no?

Cubismo en el Tigre

HORACIO BUTLER
DEL 2L/3 AL 14.4. GALERÍA PRINCIPIUM

Por Raúl Fernández Conocido por su vinculación con el grupo de París, Horacio Butler(1897-1983) pertenece a una época de transición, la década del 20, tal como el mismo la define en su libro La pintura y mi tiempo: "Nacidos en el límite de dos épocas formados en este lejano apéndice Latino sin tradición artística asistimos atormentados y perplejos a un permanente cambio de los planteos estéticos". Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Spilimbergo, Basaldúa, Berni, forman el grupo de argentinos dispuestos a estudiar las últimas tendencias ya legitimadas por las academias de París. Butler adscribirá fuertemente al cubismo aprendido de la mano de Lothe y Friesz. En "La quinta El Paseo" expone su cubista visión del paisaje del Tigre, en "Combate de San Lorenzo", en sus dos versiones, se aparta de estos planteos adoptando una figuración no geometrizada, al igual que en "Fundación de Buenos Aires", donde la paleta se torna rojiza y cautivante. Una curiosidad constituye el collage "Nacimiento de Venus". Interesante oportunidad para ver cómo funcionan los aprendizajes de los lenguajes parisinos, ya envejecidos, una vez arribados a suelo argentino.

Me las llevaría a casa

COLECCIONES DE ARTISTAS. BENEDIT. GARCÍA URIBURU. MACCIÓ. NOÉ. POLESSELLO. PRIOR. ROBIROSA. MARZO 2001. FUNDACION PROA

Por Marcela Calcagno Cuando vemos una muestra que nos gusta en un museo nos sucede pensar, delirar, qué lindo debería ser poder trasladarla a nuestra casa. Es solamente un juego de la imaginación. Imagínense si, en vez de una, queremos llevar varias exhibiciones: entonces, nuestra casa crecería con el museo. Es lo primero que se me ocurrió cuando vi en Proa la colectiva de colecciones de artistas.

Algunas salas me parecieron muy interesantes pero no las llevaría a mi casa; por ejemplo, la de Felipe Noé, muy ilustrativa de su trayectoria de hombre público, pero abigarrante de paredes. O la de Pollesello (marcos demasiado lujosos que no combinarían con los muebles). O la de Benedit (preciosa, pero demasiado heterogénea).

Las que me llevaría de inmediato y a las que adjudicaría el mejor lugar serían las de Nicolás García Uriburu y Alfredo Prior. La primera, porque me permite viajar por el mundo y por el tiempo sin moverme de una sala; porque me regresa el espíritu, presente en las obras, de enormes artistas de todas las épocas.

La de Prior porque crea un mundo: me viene a la cabeza el Baltazareum, museo de piezas hermosas que el rey mago Baltasar creó, según en novelista Michael Tounier, luego de sus viajes por el universo. La sala de Prior se convierte así en mi proyecto soñado de casa: el lugar donde me gustaría vivir. Y soñar.

Piedra, papel y tijera

MARCO OTERO-BIG BANG Y CIVILIZACIONES. PINTURAS
13.3 AL 8.4. SALAS NACIONALES DE EXPOSICION. PALAIS DE GLACE

Por Stella Sidi Un buceo interior en busca de identidades ancestrales y propias. Lenguaje informalista con elementos concretos figurativos, metálicos. Signos y símbolos que buscan unir el pasado remoto con el futuro inmediato, pugnando por ser descifrados. Colores tierra en algunos casos, texturados, y en otros brillantes, más planos, y el metal con su contundencia que por momentos se funde. Grandes obras en la sala circular y otras más pequeñas pero con las mismas características componen la serie Civilizaciones. En una sala contigua, pinturas fuertemente relacionadas con un expresionismo abstracto denso y dramático pertenecen al grupo del Big Bang. En ambos casos el negro tiene un rol protagónico por su presencia constante.

Este artista residió en Venezuela, México y Francia trabajando en escultura, pintura y arquitectura.

Vicios en sucesión

"APUNTES PARA EL DESCENDIENTE DE SHERLOCK HOLMES".

RUY KRYEGER. INSTALACIÓN

3.3 AL 30.3. BELLEZA Y FELICIDAD

Sh... -¿Quién Soy ?

W...-Un descendiente de Sherlock Holmes.

Antes de descender por la escalera que nos sumerge en la habitación del descendiente, tenemos acceso a leer el que sería quizás su último caso.

A través de una instalación Ruy Krieger recrea la habitación del investigador: el tabaco, la pipa, la lupa. Sus videos estratégicamente acomodados en una cómoda abierta, el negro teléfono, sus medicamentos y el colchón ensangrentado denotando el posible asesinato de Sherlock.

El grabador emite voces y ruidos y desde el televisor podemos ver a un extraño amigo de S. contando absurdas anécdotas.

Una atractiva e inteligente obra que cierra con el enigma de la identidad del Sherlock argentino.

Auténtico o descendiente es un misterio que sólo el espectador podrá resolver...

Lupa criminal

"APUNTES PARA EL DESCENDIENTE E SHERLOCK HOLMES".

RUY KRYEGER. INSTALACIÓN

3.3 AL 30.3. BELLEZA Y FELICIDAD

Por Romina E. Freschi Las genealogías forman estructuras arbóreas que pueden llegar a ser gigantescas y tridimensionales. En el caso familiar, dicen que si uno se casa con una prima o un hermano puede producir aberraciones que (de)vuelven la línea de la descendencia sobre sí misma, duplicando apellidos, superponiendo roles y refundiendo historias. Todo eso queda en la Historia, el record familiar, irremediamente, y se manifiesta en los objetos.

Así, este "descendiente" de Sherlock Holmes se instala en el sótano de Belleza y Felicidad con una historia familiar centenaria. Su poder es telepático y proviene de un amigo – el demonio de la perversidad, amigo en común con Edgar Poe – que nos cuenta anécdotas aggiornadas de Sh. –Shhhh (¡cállense!) erlock, mientras nosotros podemos registrar su cuarto y usar su lupa para detectar el gen criminal de la familia Holmes.

Lamentablemente, salvo algunos dibujos imaginativos, la investigación se hace muy previsible. La proliferación de objetos dice siempre la misma clave.

Rivadavias iluminados

LUIS LINDNER. CUADERNOS

BELLEZA Y FELICIDAD

Por Marcela Calcagno Los dibujos de Luis Lindner son terapéuticos como un baño termal, claro que éste dentro de una gran máquina futurista de un siglo que aún no conocemos. Los cuadernos que Lindner presentó en Belleza y Felicidad son los planos de ese aparato enorme, que es como una calesita gigante que representa los sueños de la Historia, por supuesto, en formato Lindner.

La invención de este artista parece no tener límite y los títulos de sus trabajos tampoco. Para Lindner política e historia son plastilina, una Plaza Sésamo de sensaciones que parece no tener fin. Para Lindner el dibujo es deseo: desea algo y lo dibuja y hasta dibuja su propio deseo. Como el story board de una película en progreso, donde será el director, los actores, el utilero, el jefe de fotografía, los extras, el asistente de director y los productores.

Es que Lindner quiere abarcarlo todo y decirlo todo.

Es como la Enciclopedia de Diderot, pero adentro de un cohete listo para ser eyectado a Saturno.

Topolino amarillo a lunares

"FUGITIVOS". RAFAEL LANDEA

19.3 AL 31.3. ARCHIMBOLDO

Por Xil Buffone BMW ISETA 250 es la patente del topolino amarillo de esta historia de juguete. La muestra se presenta como una secuencia de polaroids pintadas: el guión romántico de una de James Bond pero huyendo en topolino.

-..."¿ya salimos?/ sí, ayer a la noche ¿no te acordás?. -/"bueno, hagamos memoria entonces ¿para dónde íbamos cuando salimos?/¿cuándo salimos de dónde?...."

En cuatro cuadros, el autito es un lunar de luz entre edificios azules. La atmósfera ingravida hace que dé lo mismo estar en la playa, en el bosque, entre pastos o entre llamas en el altiplano: el tiempo siempre detenido entre grises azulados o grises amarillentos estáticos y el corazón rojo, un latido en la oscuridad.

Si la vida ha de ser una eterna fuga, seamos entonces enamorados de la huida.

Fantasma a pedales

"LA ILUMINADA". SILVIA SÁNCHEZ

3.03 AL 22.4. LA CASONA DE LOS OLIVERA

Por Diego Melero Silvia Sánchez caminando o en bicicleta transita por la ciudad incorporándola a lo largo de su obra artística: en sus fotografías, en sus técnicas mixtas, quizás en sus pinturas y en la performance que video mediante se ve en la Casona de los Olivera. Las calles nocturnas de Buenos Aires del año 2001 con sus casas controladas sin saber con certeza desde dónde y hacia dónde, por las luces que se encienden cuando Silvia pasa por delante de las puertas, son un invitación al paseante a preguntarse por los límites entre lo real que plantea un sentido unilateral del control social y lo surreal conduciendo al universo de lo absurdo donde la iluminada cree estar, de repente, comenzando su función de teatro o una comedia musical de las que se filman en Hollywood, trasladándose así de las verdades porteñas que estás filmadas por la cámara hacia el sinfín propio de la cinta del video que articula la sincronía entre la imagen y el sonido que Sánchez está narrando.

Trasposición de la muerte

MARCELO FERRARIS. FOTOGRAFÍAS

MARZO 2000. MILION

Marcelo López y Daniel Gigena Hay personas que piensan que las relaciones entre palabra e imagen son sencillas (los publicistas, por ejemplo, nos quieren convencer de que la estupidez de su retórica es ingeniosa). Uno de los problemas de las diez fotos de Marcelo Ferraris en el tercer piso del bar Milion tiene que ver con eso. El fotógrafo se propuso trasponer, de manera literal, un decaído soneto de Baudelaire llamado "La muerte de los amantes". No vamos a opinar sobre la felicidad de la elección sino del tratamiento artificial, como calcado, del poema en imágenes recargadas, rebosantes de una atmósfera fúnebre, repetitivas. La escenografía de un dormitorio en el que lo mejor que a uno le puede pasar es morir produce la impresión de un teatro montado para el ojo del fotógrafo, la morgue del amor. Como un perito forense, Ferraris tiñe de rojo la escena del crimen y sigue paso a paso la traducción de verso a foto. También hay velas y calas (las "flores extrañas" del poeta), poses desmayadas y expresiones rígidas. Lo más expresivo de la serie son dos o tres sabios reencuadres de ángulos, dos cuerpos abrazados y un rostro. Nos asombró que pese a la ignorancia de la gente del bar de que había una muestra (eso nos pareció normal), las fotos estuviesen bien instaladas.

La rebelión de las masas pictóricas

NUNA MANGIANTE

3.03 AL 4.04. LA CASONA DE LOS OLIVERA

Por Diego Melero Nuna Mangiante presenta dos propuestas que conviven en la sala: la primera consiste en dibujos al lápiz sobre papel que se encuentran dentro de unas cajas de dimensiones reducidas y que no son de la misma medida si no de una sutil irregularidad; la segunda incorpora unas fotografías en blanco y negro –más grandes que los dibujos- que se encuentran intervenidas con grafito en algunas de sus partes. Se produce un encuentro de los lápices y grafitos que celosos de su independencia parecen salirse de sus dos soportes, para integrarse en un circuito donde desprendiéndose de los papeles sobre las paredes interactúan con la arquitectura de la sala, colocando al visitante en una situación dinámica. Convergen en una unidad resultante que de latente pasa a ser manifiesta rompiendo el paradigma de la relación en principio forzosa entre el objeto como unidad de soportización y la materia agregada. Llegando así a través del siglo XX los últimos ecos apenas descifrables de Malevitch formulando el pensamiento suprematista: incitar a una rebelión de las masas pictóricas tendiendo a la liberación del objeto para ser formas autónomas que no designen nada, predominando las formas puras sobre las racionales y dando nacimiento a un nuevo realismo en el arte.

Lento fascinar

ELENA NIEVES. PINTURAS

3/03 AL 30/03. MILLION

Ana Paroni Capa tras capa de acrílico, en las pinturas de Elena Nieves la imagen surge como un revoloteo de gestos ínfimos que crean paisajes de un mundo suavemente diferenciado. Son casi fondos, aire, climas urdidos desde la limitación del color y la agitación de una línea que juega a esbozar principios de figuras; no hay límites ni quiebres en el plano, todo se amalgama con fluidez y delicada precisión. Alguna repetición, y modos diversos, quizás convivan varias maneras que generan cierta distancia entre unas imágenes y otras; algún cuadro hace pensar en los de Mauro Machado - como si participara del mismo asombro. Fascinan lentamente.

Carlitos firmó un Pablito

"PICASSO PARA TODOS". PABLO PICASSO
19.3 AL 20.4. TEATRO ARGENTINO DE LA PLATA

Por Romina E. Freschi

La Plata está empapelada de propaganda: carteles, banderines, calcomanías, etc. Se trata de una muestra organizada por el gobierno de la provincia; Ruckauf, su gobernador, se adjudica todo el mérito y no nos deja olvidarlo jamás. Su divisa, su rúbrica, están por todos lados, inclusive en zonas donde hubiese cabido esperar la firma de Picasso.

Sea como sea, el lugar estalla de gente, al menos, en fin de semana largo. Eso hace que los problemas de organización resalten aun más. El amplio espacio del Teatro Argentino de La Plata, construcción moderna, cuadrada, funcional, y sobre todo enorme, se ve mutilado interiormente por biombos y paneles que lo seccionan y obligan al público a tropezar in-

definidamente en esos reducidísimos pasillos donde se exponen las obras. La iluminación, amarilla, está situada por detrás del espectador, por lo que éste, para ver la obra debe buscar una única posición en la que su propia cabeza no le haga sombra y pueda ver algo detrás de los reflejos de esas luces sobre los vidrios que protegen las pinturas - no hay lugar para poner barras de seguridad y teniendo en cuenta las capacidades lingüísticas de los guardias, toda situación debe resolverse por la fuerza bruta, así que supongo que lo de los cristales ha sido la solución más económica.

El espacio sobrante, es decir, la mayor parte del gran subsuelo, se halla ocupada por un microcine, un bar y una muestra interactiva por computadora. No chequeé el funcionamiento de ninguno, indignada como estaba en ver que la mayor atracción de la muestra -las obras mismas- están confinadas a esos pasadizos de farragosa circulación. Este punto de la propaganda

se hace insoportable, inadmisibile.

Las obras son 138 y pertenecen a la colección de Melvyn y Barbara Weiss (Art Fundation, New York). No se trata de las obras más conocidas pero creo que dan un pantallazo interesante sobre los modos y trazos de Picasso. Se pueden ver distintas técnicas: aguafuertes, aguatin-tas, litografías (aunque a veces no se puede saber de qué estado se trata), linóleos y esculturas (éstas están dispuestas para que se puedan ver sólo de un lado) en oro y en cerámica. La obra más vieja es de 1920 y la más nueva es de los setenta, es decir que se pueden apreciar muchos de los múltiples estilos que forman el estilo Picasso. Allí están los ojos y las narices, los toros y los arlequines y las transformaciones que superponen una cosa para hacerla otra. En fin, más allá de todo, del viaje a La Plata, de los apretujes, de las peleas con los guardias y del grabado permanente de la firma de Ruckauf en la retina, vale la pena ir a ver a Picasso.

Alienación contemporánea

MÓNICA ESNAOLA. PINTURAS
8.3 AL 8.4. 33/ UN TERCIO

Por Lorena Armesto A veces lo genuino se encuentra en lugares insospechados como esta pintura sobre paredes azul petróleo. Cuadros con bastante materia, de muchos colores brillantes, quizá al estilo africano en una descripción de la alienación urbana con pastosas caras en muchedumbres que transitan ámbitos como shoppings, clubs nocturnos y estaciones de tren. Una mezcla contemporánea y sin embargo clásica, en un tiempo incierto y ambiguo pero que deja un parecer de ser una obra antigua y también un signo de nuestro nuevo siglo.

Diez equis

XYLON 10 AÑOS

Por Osvaldo Jalil – ojalil@fibertel.com.ar Este año la sociedad de grabadores Xylon Argentina cumple 10 años. Me parece digno de rescatar el hecho de que un grupo de artistas se ocupa de la difusión de quienes son los que están haciendo la historia del grabado en el país, más allá de la técnica utilizada, editando desde hace 8 años un boletín informativo con reportajes y notas de interés general sobre esta disciplina, organizando bienales y exhibiciones en distintos lugares, entre otras actividades. Todo esto realizado sólo con el aporte de ellos mismos. Para estos artistas y docentes de las provincias, es el único medio de información técnica de esta disciplina de que disponen. En momentos en los que la actividad colectiva esta desprestigiada y considerada "demodé", esta pequeña trinchera suena a bocanada de aire fresco.

Convivencia en posadas

EXPOSICIÓN 2001. ARTISTAS PLÁSTICOS MISIONEROS. COLECTIVA
17.3 AL 29.3. CENTRO CULTURAL MISIONES

Por Claudia Patricia San Martín El 17 de Marzo se inauguró en Posadas el ciclo cultural 2001. Con una mega muestra en el Centro Cultural Misiones, fue una movida importante que movilizó a gente de distintas disciplinas artísticas.

Más de ochenta obras de pintura, grabado, escultura y dibujo conforman la misma.

Si bien una muestra colectiva de estas características, peca a veces de muy heterogénea, la importancia radica en el éxito que tuvo esta convocatoria. Es interesante ver la convivencia entre lo clásico y lo de vanguardia, lo profesional y lo vocacional, lo de docentes de talleres y sus alumnos. Pueden verse las más variadas temáticas y técnicas que se repartieron en las dos salas de exposición del CCM, que en pocos minutos se vieron invadidas por numerosa gente de la música, el teatro, las artes plásticas y todos aquellos que disfrutaban de programas de este tipo.

Hubo también espectáculos de música, malabares y hasta una bailarina de danzas árabes, que participaron en el evento poniéndole una nota diferente a la ocasión.

El CCM es uno de los pocos sitios para exponer en la capital misionera y se ha convertido en el espacio ideal para que, tanto jóvenes artistas como artistas consagrados, puedan mostrar lo que hacen sin mayores condicionamientos que los de hacer conocer su obra. En una búsqueda constante de opciones para el arte, fue ésta una muestra más de que se está produciendo un cambio y un acercamiento cada vez más notable de la gente hacia los espacios culturales y a la participación en los mismos; y del esfuerzo que viene de los que tienen a cargo estos lugares de exposición que muchas veces no cuentan con el apoyo que deberían.

Más iconoclasta que ramona

Por Mauricio Corbalán Bunniyan, Afghanistan (enviado especial): Todos disfrutaron de las explosiones. Una secta religiosa inició la destrucción ritual de estatuas colosales. Aunque no lo parezca, como crónica no es muy distinta de la demolición de Dresde o la defoliación con químicos de Vietnam. Otra vez la secta iconoclasta! Si todo lo que se opone a lo existente se convierte en religión, para Occidente cultura es lo muerto a preservar. Envidiamos que los talibanes hayan sido los últimos en recibir la mirada de estas estatuas budistas con rasgos helénicos. Las imágenes los amenazaban. ¿No será esto una vigorosa prueba de la existencia del arte? Una dilapidación. Occidente ya no puede soportar la economía de lo sagrado. Menos aceptar la ritualidad de un sacrificio. Y nos extraña la alegría que implica un acto sagrado de destrucción. Sin embargo percibo una influencia próxima y secreta. Los rusos arrancaron las estatuas del templo de Abu Simbel en el Nilo para evitar que el agua las sepultara. Treinta años después, muchos arrogantes e ingenuos museos creyeron que podían "salvar" éstas a cambio de dinero. ¿Por qué no se preocupan del triste destino de las momias comunistas?

Dos chicas con onda

Por Marcela Calcagno Fernanda Laguna y Josefina Robirosa son mis artistas preferidas. Porque lo tienen todo: son lindas, chispeantes, creativas, y generosas. Por supuesto que generosas para con nosotros, que vivimos el arte desde los sueños que ellas nos brindan.

Sus imágenes son todas de verdad, no mienten. Fernanda y Josefina nos hacen mejores: para esto basta mirar sus creaciones. Como cuando lo hacemos nos sentimos bien, muy bien, vemos a nuestro alrededor con ojos mejores y eso nos ayuda y eso transmitimos. Nuestra felicidad y nuestro agradecimiento nos transforman en un canal por el cual transmitimos sólo buenas sensaciones. Es hermosa la sensación de conectarnos con los que queremos desde ahí: siendo un instrumento de la belleza y la buena onda con que Josefina y Fernanda nos inundan en cada una de sus muestras.

Cuando florezcan los cerezos

REVISTA ESTACIONES
NÚMERO 1, PRIMAVERA DE 2000

Por Na Kar Elliff-C Federico Durand y Mario Casero editaron el año pasado el primer número de un haiku integral (algunos lo llamarán "revista"). Al dar con las suspensiones de los primeros versos, se despliega de a poco la cinta de la tenuidad contemplativa, el juego paradójico que va de lo impresionista a lo objetivista, captados en su brevedad e iridiscencia por la justeza del parpadeo. Así la contemplación también alcanza sus exclamativas voltaicas: "jecos de cerceros en los cedros!", y es que en "Estaciones" la naturaleza es una cámara de reverberos cuyo sensualismo propicia el self-enjoyment. Lo notable de esta publicación es su sonido y su tiempo, sus silencios coruscantes, o bien: lo notable es que hayan logrado evaporar una longitud de tiempo y sonido en 18 páginas, que de inmediato reditúa en poesía visual de la primera a la última hoja, apartándose así de la viajada ecuación revista = ruido visual (¿pero es esto una revista?). No se trata sin embargo de la armonía, sino de las sutiles severidades afectivas despertadas para construir un objeto que sea capaz de modular una dimensión. Por si poco fuera, con la misma sabiduría intercalar, con lo que páginas en blanco y poemas cortos se ceden el paso, en alternado roce ("rocío", dirían ellos), intermiten tres ilustraciones no menos sigilosas, que se mezclan sin esfuerzo y con igual fuerza al impecable sustain de este haiku que dos jóvenes exóticos o acrónicos llamaron "Estaciones".

Una pequeña crítica maniqueísta

VICTOR GRIPPO

28.3 AL 28.5. RUTH BENZACAR

Julián Polito (goolian@yahoo.com)

“¿Por qué no vamos a ver la muestra de Grippo? Hace tanto que no salimos juntos”, le dijo mi parte angélica al demonio con el que convive.

“Ufa, siempre rompiendo las bolas, pero bueno, vamos.” Respondió de mala gana mi parte demoníaca.

“Mirá, que lindos estos objetos de arriba. Parecen estatuas de antiguas culturas cuyos autores desaparecieron hace ya mucho. Y ese poema que habla del anonimato...”

“A mí me parecen unos hongos peniformes sin gracia que ni un decente poema medio críptico puede justificar”

“Bueno”, contrató mi parte angélica, “esta instalación casi mágica que tanto valoriza la maravilla divina del trabajo

manual...”

“No es más que una escenografía en la onda pobrete de Kounellis con muy poca luz”, interrumpió la parte del demonio con gesto sobrador y engreído.

“Sí, pero como metáfora poética del gesto subjetivo de la práctica artística es interesante”

“A mí no me parece una metáfora demasiado feliz. Metáfora lo que se dice una metáfora, era lo de los sepulcros blanqueados, esa era una maza, no esto”.

“Qué rara apreciación literaria viniendo de tu parte. Bueno, bajemos. Ah!! Esto te tiene que gustar. Estas cajas blancas con plomadas, pequeñas esferas o piedritas son muy evocativas. ...esta, que parece que se vuelan las blanquísimas hojas de papel en el viento. Qué linda!”, dijo mi parte angélica mientras sonreía como un niño.

“No te voy a negar que algunas son un poco mejor que lo de arriba. Pero si plan-

teamos este tipo de arte conceptual como la generación espacial de metáforas o ideas semipoéticas, a mí me siguen pareciendo pobres. Como si Kirin viviera dos años en un monasterio zen y volviera súper minimalista, casi, casi muy a la moda”, sonrió el otro en forma socarrona. “sólo a vos, oligofrénico naive te pueden gustar éstas cosas”

“Y vos, pervertido dark, que disfrutás con la exhibición del horror del mundo con toda tu mierda social y degradante!”, se enervó mi parte angélica, perdiendo bastante la compostura.

En ese instante mi parte demoníaca saltó al cuello de mi parte angélica con la inequívoca intención de mordisquearle la yugular, pero ésta se defendía de sí mismo con una espada flamígera.

El oficial de seguridad de la galería se puso muy nervioso al ver esta escena y avanzó decidido dispuesto a intervenir.

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

VII Encuentro de Pintores, Dibujantes y Fotógrafos con Bollini

1º Premio Pintura: Jorge Garnica

2º Premio Pintura: Leo Chiachio

3º Premio Pintura: Alberto Hilal

1º Premio Dibujo: Susana Gargiuto

1º Premio Fotografía: Messfrer Kay Reynolds

Menciones del Jurado:

Pintura: I- Otero Mario. II- Aquiles Silvia

Dibujo: I- Agostino Carolina

Fotografía: I- Larrañaga Priscila. II- Eizaguirre María

Jurado: Sr. Horacio Safons; Sra. Mercedes Estévez;

Sr. Lionel Bollini.

Comisión Organizadora: Paula Condado, Claudia

Olivera César, Pablo Giacossa, Cecilia Leoni de Hegi.

Participaron 550 artistas, de los cuales 46 fueron seleccionados.

Inauguración: Viernes 20 de abril. 19 hs.

Biblioteca Nacional. Agüero 1950. Sala Federal 3P.

Cierra el 20 de mayo

Informes: Pasaje Bollini 2167. 4805 6399

Boutade de Glusberg

ACERCA DE LA OBRA DE ERNESTO SÁBATO
COLGADA EN EL MNBA

Por Gustavo A. Bruzzone

Hace pocos días, cuando disfrutaba por primera vez -fui tres veces-, la muestra "Colecciones de Artistas" en Proa, puede ver, en la salita de Prior, una obra de él llamada: "El perro de Sábato". Se trata de un disco de vinilo, con fondo y colores bien Prior, donde en este caso el personaje -como son los personajes dentro de las obras de Prior- es un perro con anteojos oscuros, bastón blanco y un cartelito colgado del cuello que dice: "Mudo". Prior le tiene mucho cariño a esa obrita y cuenta que la hizo cuando se enteró que el escritor Ernesto Sábato decía que había comenzado a pintar cuando se agudizó la pérdida de

su vista (¿¿¿ ¡¡¡ !!! ???) No se trata de querer hacer una apología de la importancia de lo visual en las artes visuales pero, intuitivamente, pareciera que la manifestación de Don Ernesto se ubica en el resbaladizo territorio que empuja el sarcasmo a la estupidez. "Comencé a estudiar música cuando me quedé sordo" o "Entendí que lo mío era la ópera después de la primer traqueotomía"... son lugares parafraseables.

No tiene nada de malo asumir la pintura como una actividad terapéutica. Muchas instituciones mentales incluyen esa práctica como terapia y, puede ocurrir que hasta lleguen a generar obras de arte. Pero no parece que ese sea el caso de los cuadros pintados por el maestro Sábato (y muchísimo menos el que se ha colgado) o, por lo menos, no como para colocarlo a la misma altura de un Gutero o un Cúnsolo. En la decisión del director

del MNBA de ubicar el cuadro de Sábato en el lugar que hoy ocupa en el museo se está produciendo un hecho de pseudolegitimación absolutamente arbitraria similar a la que se ha producido en nuestra literatura frente a la escasez de su producción como escritor.

La trascendencia mediática del personaje no autoriza a que cualquier cosa que venga de él cholulamente adquiera la categoría de obra de arte para ser exhibida en la compañía con la que está y en un lugar del museo que viene a representar -mal- un cierto recorrido de nuestra historia. De mantenerse la decisión, y para que nadie se confunda, sugiero que en la "tarjetita" que individualiza el trabajo, luego de la data habitual se aclare, en por lo menos dos o tres idiomas, que se trata de una "boutade del director" o directamente: "Esto es una joda de Glusberg".

La rata de Baudelaire

Por Ana P. Basualdi y Guido Batistuta

Nos dimos con Anita una vuelta por el Museo de Jorge y lo vimos.

Ay mi Dios.

Qué inmundicia. Qué me perdone el maestro de Santos Lugares, pero eso es una bazofia.

Parece un moco aplastado. ¡Y encima con esa rata y esa pared sin revocar!

Hasta pareciera que larga olor.

No, querido, no. Vos me atomizás hasta sus obras completas en la Pléyade.

¿Cómo Jorge, un tipo de mundo, puede mezclar semejante alien con Lacámara, Gutero, la Forner, Xul y Cúnsolo?

No, querido. Así no es la cosa.

Cuando los de Andreani te trajeron semejante bicho, vos, ahí nomás, tendrías que haberlo envuelto y se lo mandabas de vuelta.

No mi amor.

Mirá: no leí su última obra, pero ya creo entender a qué se refería cuando escribió "Antes del fin".

Y claro.

Después de esto ¿qué?

Nosotros, al menos, preferimos no enterarnos.

Boutique del Libro en San Isidro

Mención especial Premio Eikon 2000

Libros de Arte, Fotografía, Diseño y Literatura

Talleres de Fotografía y Arte para niños

Chacabuco 459 (San Isidro) Tel 4742 1297

email boutiquedelibro@amet.com.ar

Dulce China Mercado del Paraíso

Prendas estampadas. Objetos de cemento

Libros y CDs. Plantines aromáticos y frutales

Inauguración 17 de noviembre

Perón 3953 dpto. 3 Tel. 4983 8085

Viernes y sábado de 15 a 22 hs.

Los ready – made al revés

Por Ana P. Basualdi y Guido Batistuta

-Ah, sí. Es así. El mismo principio, pero invertido. Si Duchamp inventó eso que, un objeto cualquiera puede ser arte, que un mingitorio, si el artista lo decide, es arte, Klemm es el máximo exponente de todo lo contrario.

-A ver, explicá.

-Toda obra que Klemm toca, que Klemm elige, deja de ser arte. Absolutamente todo lo que entra a su subsuelo, inmediatamente pierde su condición de arte.

-No exageres.

-Pero no, querida, no. La misma Bonino, en sus manos, dejó de ser una galería "de arte" para pasar a ser una galería, a secas.

-Entonces, a ver si te sigo, el crítico de arte del matutino más patricio, ahora que trabaja para él organizando ciclos de artistas en este local que nombrás, a partir de ahora dejaría de ser "crítico de arte" para pasar a ser "crítico" a secas.

-Sí, querida, sí. Aunque ese siempre fue un caso "crítico". Y desde que bajó al sótano ready – made al revés, hasta perdió las famosas comillas que tanto poblaron sus artículos.

-¿Lo que vos decís no está emparentado con "la pérdida del aura" de Walter Benjamín?

-No, bebé, no. Má que aura. ¡Ahúra no sabés la que se viene! El "caso crítico" quiere seguir premiando; después de su experiencia con el Gran Banco Argentino, descubrió que él puede ser Prometeo huyendo con el fuego. ¡Convertirse en el pope de los "premios ready – made"! Todo lo que elige, lo transforma en "premio".

-Sospecho que todo lo que elige cae víctima de apremios.

-"Apremios", querida, con comillas: "Apremios".

Carne de quirófano

Por Rafael Cippolini y Alfredo Prior (Con motivo de la visita de la artista, un matutino nos pidió un breve artículo que jamás salió publicado. En exclusiva para Ramona, un extracto del mismo).

28 de Julio de 1999. Devotos como somos de la implacable agudeza de Sandy Stone, hemos experimentado más de un regodeo con sus observaciones sobre la performer francesa Orlan incluidas en el volumen dedicado a su obra: "This is my body... This is my Software..."

Su ensayo, que erige como lema "el bisturí es su pincel y el quirófano su atelier" reflexiona sobre los nuevos materiales de los que se vale el artista contemporáneo.

El rostro, sostenido como novísimo soporte, es intervenido conceptualmente; de la misma manera en que una tela nunca está en blanco y contiene el sinnúmero de operaciones previas de la Historia del Arte, el rostro de Orlan ha previsto toda una serie de metamorfosis mitológicas: Venus (¿seguirá teniendo el amor cara de mujer?), Diana, Europa, Psique y Mona Lisa.

Orlan realiza un registro fílmico de sus operaciones / performances, y subraya Stone al respecto que "...el ojo de la cámara también interviene activamente en este escenario donde médicos, enfermeros e instrumentistas son coprotagonistas de la más reciente encarnación de la Comedia del Arte".

Solo nos resta contener la ansiedad ante el nuevo cauce de "La Reencarnación de San Orlan" (experiencia iniciada en mayo de 1990) anunciado en una entrevista reciente: el advenimiento demoleedor de su período cubista.

Clickeate un café

Vanguardias

Crítica

Net Art

Arte Gay

Rescate Histórico

y lo que se les ocurra

www.cooltour.org/ramona (click en café)

o directamente en <http://ramona.weblogs.com>

La notoriedad del cuerpo

Arte concreto al pie de la letra

"TRANSLATED ACTS". PERFORMANCE & BODY ART FROM EAST ASIA
9.03 AL 6.05.
HAUS DER KULTUREN DER WELT. BERLIN

Timo Berger (desde Berlín)
(timo@berger.net.ar)

Seguimos con el arruine en estos días, o sea vamos con tutti: el cuerpo resulta más que un objeto físico, se presenta como una pantalla sobre la cual son proyectadas múltiples apuestas progresistas. Y en eso se expresa claramente una coyuntura por las políticas simbólicas. En este momento en la capital alemana se exponen por primera vez las obras de unos/unas artistas mediáticos/as del lejano Oriente que en su conjunto trabajan sobre el cuerpo humano y su interrelación con los medios, la reproductibilidad técnica y la pérdida y utópica recuperación de autenticidad. En el mismo momento miles de activistas del movimiento antinuclear juegan su cuerpo en contra del sistema de reciclaje de residuos atómicos. En los dos casos el cuerpo humano adquiere una notoriedad e importancia más allá de sus funciones cotidianas en el capitalismo tardío. No es consumidor ni productor de mercancía ni objeto de la propaganda ni se encuentra en el centro de la mímesis de una obra de arte, sino que es, a la vez, autor y material de una disidencia carnavalesca. Cabe aclarar unos puntos para que se vea en qué consiste la coincidencia en ambos usos del cuerpo humano.

Escenas de una exposición. Aunque el título pueda insinuar lo contrario, "Translated Acts - Performance and Body Art from East Asia" en la Casa de las Culturas del Mundo, no es la típica muestra de cosas heterogéneas que se sacan de otro mundo unidas por el ímpetu de un museólogo occidental y bajo un rótulo que les quita su diferencia a las obras y les brinda un aire de exotismo y revelación, sino que se nota que la exposición se concibió tomando en cuenta las relaciones de poder entre centro y periferia y asumiendo la responsabilidad de cambiar al menos el criterio de selección de obras y la forma de su presentación. Los/las artistas expuesto-

s/as no fueron escogidos/as porque llamaron la atención de algún crítico o el público occidental, sino porque un curador proveniente de la misma esfera cultural los consideró imprescindibles para armar un panorama del Body Art contemporáneo del lejano Oriente. Y eso es un cambio de paradigma programático. Esperemos que haya más.

El curador es el coreano Yuyeon KIM que nos ofrece un pasaje laberíntico flanqueado por monitores, films, grabadores vídeo, cámaras, camas que se convierten en pantallas, altoparlantes, computadoras e performances. Ninguna obra destaca, cada una exige un interpenetración contemplativa, a veces hasta una interacción con el/la visitante. Hay fotos de unas performances del coreano Atta KIM que coloca cuerpos desnudos en cajas transparentes en lugares públicos. Los cuerpos están por un lado fijados en las cajas que son de un tamaño que impide que se muevan los humanos adentro, pero simbolizan, a la vez, un camino de peregrinaje porque representan detalles de un movimiento como imágenes recortadas de un film. Está la documentación interactiva de unas performances de larga duración del taiwanés Tehching HSIEH. En una de esas, el artista se encerró un año en una celda sin contacto con otros seres humanos, en otra llevó un año atada con una cuerda a otra artista bajo la condición de, a pesar de la obligación de hacer todo juntos, no tocarla. Está la cama que prende fuego, de Goang-ming YUAN - es una proyección sobre la frazada por una cámara montada en el techo, que simboliza la angustia del contemporáneo aislado de su contexto social. El/la visitante provoca los "brotes de fuego" tocando los postes. Y hay varias series de fotos. Una es de la japonesa HIROMIX que dibuja su pequeño mundo juvenil tan enamorado de la cultura pop y de los medios que se gastan rápidos como el snapshot y la fotocopia láser; hay una serie de retratos de Motohiko ODANI de una nena asiática que se encuentra en una pose como el crucificado con unas frambuesas aplastadas aludiendo a las estigmas, pero tiene, no obstante, la vestimenta y la mímica de un niño-ángel y hay autorretratos del chi-

no Liuming MA. El artista se saca fotos sentado desnudo en un shopping con pasantes convocados por el espectáculo de un desnudo en un lugar público. Los/las concurrentes pueden elegir su formar de ponerse en escena - si desnudo o vestido, con qué gesto, etc., el artista, sin embargo, determina el momento cuando finalmente se saca la foto. Así es, al mismo tiempo objeto y voyeur, porque no sólo miran a él, sino que él también define como se los representa a los demás. El taiwanés Chieh-Jen CHEN anda por la ciudad de Taipei encadenado y maquillado como víctima de tortura denunciando de tal manera el derecho bélico de Taiwán.

En todas estas obras el cuerpo se nos presenta como pantalla para varias proyecciones: vulnerabilidad, movimiento, fuerza, escrituras, torturas, como material y autor, como objeto y sujeto, como objetivación y sujeción.

Mientras tanto, los/las activas del movimiento antinuclear también recurren al cuerpo en su resistencia contra los transportes de residuos atómicos por Europa. En su travesía desde el centro del reciclaje en Francia hasta el depósito intermediario en Gorleben, el tren recorre un camino que en algunos lugares se hace muy estrecho hasta convertirse en ojo de una aguja: en los últimos cincuenta kilómetros el tren de carga con los residuos tiene que pasar por una novía. Es el lugar donde los/las activistas pueden jugar su propio cuerpo. Se atan con cadenas de acero a las vías o se dejan hormigonar a las tablas. Así pudieron demorar el transporte por un día. La policía alemana que estuvo ahí protegiendo el tren con una fuerza de 30 mil personas contra 15 mil manifestantes que en unos momentos llegaron a ocupar las vías, tuvo que soldar los atados y hormigonados en operaciones difíciles y largas. El cuerpo humano se volvió resistencia contra un sistema de energía que es considerado dañino para el medio ambiente por la mayoría de gente alemana. La "performance" de los activistas con el concreto resulta Arte concreto al pie de la letra.

Brújula loca

Fotografía y discurso institucional en Argentina a fines de 2000

Por Valeria González

El año último ha sido testigo de la definitiva incorporación de la fotografía en la mayoría de los circuitos institucionales del arte contemporáneo argentino. Sin embargo, más allá de la aceptación genérica de este nuevo medio, persiste como motivo de reflexión en qué medida este proceso se ha visto acompañado por una concomitante profundización de la capacidad de interpretación crítica de este lenguaje específico en el marco de nuestra historia del arte. Es decir, en qué medida el crecimiento cuantitativo de la presencia fotográfica en premios, muestras, colecciones, textos, etc. ha generado también un crecimiento cualitativo de nuestra habilidad para valorarla.

Con respecto a este punto, podemos afirmar que los sucesos acaecidos en los últimos meses en la escena capitalina nos revelan un panorama muy variable.

En la edición 2000 del Premio Universidad de Palermo el primer galardón fue otorgado a una obra fotográfica (1). Analizando las cualidades propias de la pieza ganadora (Res, "Boxeador", 2000) puede concluirse que, más allá del acertado juicio de calidad que privilegió a este trabajo dentro de un conjunto de por sí bastante mediocre y sin grandes sorpresas, el gesto del jurado puso en juego también una interpretación interesante del lugar de la fotografía en el contexto dado. La imagen de Res (Raúl Stolkiner) reúne rasgos bien definidos. En primer lugar, hay en ella un claro rescate de la tradición de la toma documental de raigambre conceptualista. Centrada y frontal, sugiere la primacía del referente por sobre el ojo que mira, que es figurado como un punto de vista neutro. Un estamento verbal, de tono igualmente descriptivo, acompaña la imagen. La situación de dependencia laboral del boxeador se torna especialmente dramática dado que la fuerza de trabajo puesta en venta, en este caso, implica el compromiso directo de la integridad física de

la persona. Esta temática emparenta la obra con la tradición del arte conceptual más propiamente argentino, que Marcelo Pacheco definiera como "Conceptualismo caliente" en alusión a la urgencia del arte local por referir a la realidad social (2). Por otro lado, el tratamiento visual de la imagen (copia color, cuidado técnico, gran formato) marca un distanciamiento con respecto a la negligencia voluntaria típica de la época del Conceptualismo clásico. Además del estatuto indicial (la fotografía por su propio mecanismo genético es prueba de existencia de su referente) la obra descansa sobre una de las cualidades intrínsecas del medio que, a diferencia de otros índices, opera una fijación en el fluir del tiempo. La estructura de la obra es necesariamente secuencial, consta de un antes y un después, la marca de dos cortes que hacen pensar en el proceso no figurado que media entre ambos, en el cual tiene lugar el proceso de explotación que convierte al cuerpo del retratado en mercancía mediática.

El Salón Nacional, por primera vez, cambió sus estatutos para incorporar a la fotografía. Por otro lado, la Fundación F. J. Klemm inauguró un premio dedicado exclusivamente al género. En ambos certámenes se hizo también un lugar importante (segundos premios) a las expresiones de jóvenes artistas que abrevan claramente en la herencia conceptual: Augusto Zanela y Fabiana Barreda. Tanto las "anamorfias" de Zanela como las foto-performances de Barreda hacen uso del registro fotográfico como instancia complementaria de un gesto performático que pretende incidir críticamente en el contexto real urbano. La problemática del espacio urbano constituye uno de los ámbitos más fecundos de la documentación conceptual en la escena internacional de los últimos años.

Los primeros puestos, en ambos casos, como conviene a certámenes dedicados exclusivamente a la fotografía, fueron otorgados a dos artistas que provienen de ese campo profesional. Pablo Caba-

do fue merecedor del Gran Premio del Salón Nacional con una obra que no deja dudas acerca de la decisión del jurado. La imagen ("0.99", 2000), por medio de una resolución técnica impecable, imita teatralmente el lenguaje de la toma instantánea. La referencia a la realidad social argentina (se trata de una escena cotidiana en una conocida cadena de pizzas baratas) es directa pero omite todo efectismo dramático. La recuperación de la fotografía artística no implica hoy una vuelta al antiguo esteticismo sino una conciencia de superación de la crítica conceptual en el marco de la sociedad mediática, donde documento y relato ficcional se han vuelto indistintos. El primer premio de la Fundación Klemm fue otorgado a Marcos López por una obra de 1987 que forma parte de la serie de retratos en blanco y negro que precede, y preanuncia, al afamado "Pop Latino". La recuperación genealógica del pasado es un gesto poco común en los premios adquisición, que suelen perseguir la novedad y debe ser destacado como algo positivo. Solo que, en este caso, la decisión del jurado parece haber surgido más de una intuición emocional que de un pensamiento crítico consciente, ya que la obra apareció erróneamente data- da en el año 2000.

Fuera de ello no hubo nada en común entre ambas selecciones. El conjunto de obras elegidas para el Salón dejan entrever, más allá de las deficiencias de un montaje improvisado, una mirada atenta a las cualidades específicas del lenguaje fotográfico. Una de las claves ha sido, con gran probabilidad, la presencia de fotógrafos profesionales en el jurado. La selección de obras de la Fundación, en cambio, muestra un fuerte apego a la estética del collage y la pátina pictórica que, en general, no presenta ningún gesto de renovación con respecto a sistemas de forma y contenido ya puestos a punto hacia fines de los ochenta (el tercer premio fue adjudicado a Eduardo Médici y una de las menciones a Javier L. Rotella).

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". Entre sus cinco menciones remuneradas hubo un sitio para la fotografía. Afortunadamente, en este caso el acierto del jurado fue acompañado de un gesto de riesgo positivo, al serle otorgado a Esteban Pastorino, una de las figuras jóvenes más promisorias del medio.

Por último, también hubo un lugar especial para la fotografía en la Bienal de Buenos Aires organizada por el Sr. Glusberg. La mala calidad de este evento, destacada por la crítica local casi sin ex-

cepción, fue tan perfecta que sin duda va a quedar en los anales antológicos de nuestra historia del arte. La curaduría de la sección fotográfica no pudo ponerse a salvo (a diferencia de la sección de videoarte) y fué arrastrada por la marea sin dirección que gobierna todo el espectáculo. La exclusión de todo criterio de selección, agrupamiento y montaje fue minuciosa, dando por resultado un mosaico asombroso en el que se funden, sin solución de continuidad, obras nacionales y extranjeras, épocas distantes, temáticas dispares, lenguajes y formatos heterogéneos... Desorden que trasluce el tipo de gestión de esta bienal instantánea, que en este caso combinó los préstamos diligentes de algunos ar-

tistas con el remozamiento de la ya muy mostrada colección permanente del museo nacional.

Notas

(1) el primer premio fue adjudicado una obra de A. Compagnucci que observaba el formato exigido por el reglamento; el jurado, no obstante, consiguió que la institución duplicara el galardón, una excepción que permitió premiar asimismo a la obra de Res, haciendo valer el criterio de calidad estética.

(2) Marcelo Pacheco, "Victor Grippo, Un Conceptualismo Caliente", en Arte de Argentina 1920-1994, Oxford, 1994

Living

cenas cocktails dance

www.living.com.ar

¡¡¡¡¡Bienvenidos!!!!

ramona les manda muchos cariños a los nuevos niños

Félix
Nina
Estanislao

MM
ARTISTICA

Bastidores a medida y standar.

Telas, Bases p/esculturas.

Pedidos por tel.

Envíos a domicilio

Nuevo tel: 4303 1468

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

Vendo Tiempo Compartido

DUT - Bariloche

Avda. Bustillo a la altura del km 20.400

Temporada Baja

4751 9561

Carla Rey

Gráfica Tradicional y Experimental

Libro de Artista

Isaac Newton 694. Sáenz Peña

4712 3118 crey@interlink.com.ar

Una democracia para el arte

Por Rafael Cippolini

1 En la cuarta entrega de mis "apuntes" (ramona 9/10) hago referencia a cierta cuestión que considero esencial: al lugar donde sucede el arte. Entonces puse énfasis en la opinión compartida por Pablo Suárez (Presidente de la Fundación Start) y Gumier Maier, quienes consideran que el arte "se instala donde no se lo nombra" (Gumier Maier), y "el arte nunca se pareció al arte" (Suárez).

2. ramona parece pensar exactamente al revés: porque en ella se escribe sobre los lugares: el sitio donde se nombra al arte, ahí donde aquello que se supone arte debe aparecer. En tapa reza: revista de artes visuales. Por lo tanto, las artes visuales suceden mayoritariamente en ciertos lugares, que son los enumerados en las últimas páginas donde se transcriben las

fechas de inauguraciones y direcciones de galerías, centros y museos. ¿O es que se promueve escribir sobre los lugares en los que el arte no aparece?

3. Si "arte es lo que antes no existía", como escribió Jacoby en uno de los temas de discusión de Café Ramona (Teoría de los Valores), Ramona no escribe sobre arte porque escribe sobre lo que previamente existía, o sea, lo que se expone en galerías. Curioso también es que Ramona nunca fue selectiva: son muchos espacios sobre los que tratan las notas y demasiadas las muestras que se describen, lo que nos lleva pensar que Ramona cree que el arte es democrático: todo lo que se dice que es arte, terminaría siendo arte.

4. Estoy convencido, sin embargo, de que Ramona puso en escena algo nuevo, y esto sería el descubrimiento de nuevas entonaciones de voz: entonacio-

nes a las que no estábamos acostumbrados en el decir del arte, casi monopolizado por los críticos, historiadores y la autoconfesión de artista. No son voces nuevas (no tienen nada de novedoso): son voces que no se las esperaba en las fronteras del discurso crítico, siempre ceñido a entonaciones similares. Son voces que circulan y solo eso: circulan entre sí. Me encantaría que se infiltren en lugares fuera de Ramona, pero eso aún no ha sucedido.

5. Para terminar, me vuelvo a preguntar algo que nunca logré entender: cuando "ramona" firma los editoriales (vengan o no con signos de pregunta), o cuando aparece dialogando con la Adivina ¿es la suma de todas las voces que la componen? ¿Es su síntesis? ¿O en ese momento sí aplica un sentido selectivo que logra reducirla al espacio de una sola voz?

Página/12

Sección Artes Plásticas

todos los martes

ICI

Centro Cultural de España

vanguardia, curiosidad y buen ánimo

Poesía, Música Experimental, Pensamiento, Narrativa, Videoarte,
Teatro, Artes Plásticas y Digitales, Cine

Florida 943 Buenos Aires (1005)
Tel 4312 3214/5850
Fax 4313 2432
E-mail info@icibaires.org.ar
www.icibaires.org.ar

Ruth Benzacar

Galería de arte

Víctor Grippo
Anónimos

28 de marzo al 28 de abril

Keneth Kemple

Nuevo espacio: Miguel Rothchild

2 de mayo al 2 de junio

Florida 1000
galeria@ruthbenzacar.com
www.ruthbenzacar.com
4315 3996

Pequeño daisy ilustrado

Por Daisy

Flaubert soñó con un diccionario de lugares comunes. Me gustó que se mencione a un clásico no por lo que escribió, sino por lo que le hubiera gustado escribir.

Con fecha 5 de enero de 1857, Delacroix, escribe en su diario sobre la necesidad imperiosa de un diccionario de arte, escrito por artistas, ya que según él, la mayoría de los libros de arte eran escritos por personas no artistas, por lo tanto, llenos de malas ideas a las cuales llegaban caprichosa o prejuiciosamente.

El día 11 de enero, escribe en su diario un plan para el diccionario de arte y una serie de títulos optativos. Esboza definiciones de fresco, modelo, efecto, simplicidad, academias, y otros términos. El 4 de febrero escribe un intento de prefacio. Y habla del sentido del gusto. París, 1 de marzo de 1859, siguen sus anotaciones. Define cuadro, desafío, imitación. Muere en 1863 y entre sus últimas anotaciones, sigue definiendo para el diccionario, el concepto de belleza.

Bienvenidos todos los colaboradores, comunicarse por mail a daisy@infostar.com Se agradecen nuevas palabras, citas, reflexiones, aproximaciones.

Este es un diccionario compuesto por términos usados para hablar de arte en idioma castellano. Es una compilación de aportes hechos por artistas y amigos. Aquí va un avance para ramona.

identidad: *ídem * carácter que distingue a un individuo o un grupo social. *cualidad única irreplicable. *lo que fue - lo que es - lo que va siendo *tender hacia, entre uno y la idea de uno, posibilidad de futuro *guiso carrero que se hace con lo que hay *no puedo hablar por los demás, es-

toy en busca de mi propio poster *concepto que fluctúa entre "yo" y "nosotros" *Lo múltiple hay que hacerlo, no añadiendo siempre una dimensión superior, sino al contrario lo más simplemente posible, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (sólo así es como el uno forma parte de lo múltiple, estando siempre sustraído).

*Mis tías me decían sos idéntico a pirulito. *es lo idéntico al sí mismo, idéntico a su origen, a lo que le da sentido en la acción, a aquellas causas que han sido la marca para que una pieza esté ejecutando un movimiento determinado. *pregunta esencial y privada que cada ser humano debiera formularse a sí mismo. Se supone determinada por la lengua materna, los genes, el origen, la educación, la herencia. * terreno desconocido en transformación permanente. *hay mas ideas interesantes sobre identidad, que la identidad misma. Término que se caracteriza por generar polémicas jugosas que incluyen nacionalismos, fanatismos raciales e incluso reivindicaciones necesarias por la supervivencia de ciertos pueblos o congregaciones. *quedan estáticas las señales de identidad, como los nombres, los números, las banderas, los escudos *la marca de agua en la papelería de una empresa completa su identidad corporativa, dándole un carácter exclusivo que no puede lograrse con la simple impresión de un logotipo o membrete. Es el toque delicado que jerarquiza y distingue la presentación. Una vez que la papelería tiene su propia marca de agua, es imposible copiarla o reproducirla. *Si comparte su computadora con varias personas y desea que su correo no sea leído por los demás, puede crear una nueva identidad, en su programa, de manera que cada vez

que la utilice(puede estar protegida por un password o no), sea como utilizar un correo distinto y personalizado. En su PC/Menú Archivo/ identidades/ Agregar nueva identidad, configure sus opciones (cuentas, firmas, reglas, etc.) de ahora en mas cuando quiera utilizar una identidad u otra diferente, la opción para cambiarla está en el menú Archivo: Cambiar Identidad * decimos identidad cultural / doble /étnica/ falsa/ genética/ geográfica/ literaria/ nacional/ política/ religiosa/ sexual/ social. * Los números grabados en los brazos de los habitantes de los Ghetos durante la guerra eran marcas de identidad. *la argentina tiene identidad de camuflaje *la argentina es una identidad desesperada. *la identidad del argentino es la del agua tibia, en cualquier hotel del mundo abre el agua caliente y un poquito la fría *nuestro país siente horror de su adn. *madres argentinas desesperadas por buscar a sus hijos desaparecidos recurren a la ciencia, investigan el adn para verificar pertenencia sanguínea, para identificar el nombre de cuerpos muertos, enterrados bajo la sigla NN. Abuelas argentinas consiguen de este modo verificar que sus nietos son hijos de sus hijos. Tentados por los resultados hasta la hija de Perón vino de España exigiendo su examen genético, y parece que con San Martín también teníamos problemas. No sabemos ni de nuestros próceres su origen. De los indios quedó poco, no es raro que los fundadores de la patria sean hijos de indígenas, ya que era la época en que los europeos gustaban de aparearse con los locales.

Muchísimas gracias.

Diccionario de arte

*ver Diario de Delacroix

Con fecha 5 de enero de 1857, Delacroix escribe en su Diario sobre la necesidad imperiosa de un diccionario de arte, escrito por artistas, ya que según él, la mayoría de los libros de arte eran escritos por personas no artistas, por lo tanto, llenos de malas ideas a las cuales llegaban caprichosa o prejuiciosamente.

El día 11 de enero. Escribe un plan para el diccionario de arte, y una serie de títulos optativos. Esboza definiciones de fresco, modelo, efecto, simplicidad, academias, y otros términos.

El 4 de febrero escribe un intento de prefacio. Se pregunta sobre lo bueno y lo bello, y habla del sentido del gusto París, 1 de marzo de 1859 siguen sus anotacio-

nes. Define cuadro – desafío - imitación Muere en 1863 y entre sus últimas anotaciones, sigue definiendo para el diccionario, el concepto de belleza.

**"Lo que no le dije a la Cortesana y por lo que ella tampoco me preguntó: ¿Para qué necesito con tanta urgencia ese diccionario de la biblioteca?"

Antes de visitar su corte mi camino me llevó a la isla de Gronch en el Mar de la Niebla, cuya población sufría una extraña epidemia. Yo la definí como "la enfermedad de las letras". No iba unida a dolores o malestar alguno, pero al que la padecía le brotaban letras sobre la piel en los lugares infectados. Eran impresiones en negativo, parecidas a las marcas de la viruela pero sin inflamación y úlceras pre-

vias. Las letras formaban palabras o frases completas en un idioma desconocido para los isleños. A pesar de ello - quizá precisamente por eso- las gentes de Gronch estaban convencidas que se trataba de mensajes urgentes, incluso de informaciones de vital interes procedentes de mundos superiores.

El único diccionario con gramática incluida de este idioma se encontraba en la biblioteca de la Vieja Cortesana. Para los habitantes de Gronch y sus conceptos morales la Cortesana era el pecado personificado y no podían ponerse en contacto con ella. Yo me ofrecí a resolverles este dilema, entre otras razones porque. etc."-

La Prisión de la Libertad - Michel Ende

Bairexpress

Mensajería Empresarial

Rodríguez Peña 694 2º P
C1020ADN. Ciudad de Buenos Aires
4373 7133 4372 3788
bairexpress@hotmail.com
www.bairexpress.com.ar

Las pollas de tus negros casi no son humanas

Michel Foucault y Robert Mapplethorpe se seducen mutuamente en un bar leather

Por Luis Francisco Pérez

Michel Foucault | Estoy de acuerdo contigo. Es evidente que a muchas de mis fobias y obsesiones se las podría calificar como regresiones, o ventanas de trabajo-cierre, de lo que, con toda honestidad, supone una experiencia ya superada. Por supuesto, dicha "superación" se debe entender, esencialmente, como..., como una voluntaria aclimatación a la tragedia. Robert Mapplethorpe | Creo entenderte únicamente si aplico tus palabras a un concreto contenedor de emociones, llámalo "X", nunca más un humano territorio, babeante de psicología pasional, y falso organizador de estrategias significantes, en el mejor de los casos; o en su defecto, vertiente patética, como el agónico descifrador de las pulsiones terminales de quien se autocontempla como póstumo de sí mismo. Y creo entenderte, repito, porque mi obra, y perdóname por la grosera cercanía del ejemplo, en absoluto es narcisista. De hecho, yo diría que no es casi ni humana.

MF | Querido Bob, tu retórica es tan encantadora como ininteligible. Es "charmante" precisamente porque no renuncias, es más: la necesitas, a la descripción impresionista, si bien utilizando toda la transversalidad que tu generosa inteligencia te permite, de tu propia obra. Tú, tan abstracto, tan metafísico, tan oscuro, tan "negro", ahora soy yo quien te pide disculpas por la zafia facilidad del chiste, ahora resulta que no es narcisista. ¡Ni siquiera humano! Pero en fin, como deseo follarte contigo, voy a envenenar tu oído

con dulzura. En efecto, tu obra no es narcisista. Pero estás obsesionado por contrarrestar la propuesta narcisista dominante acentuando, hasta el paroxismo, el narcisismo como el único viático posible para la conquista de la singularidad, de lo UNO en sí mismo.

RM | No puedes negar que estás llevando a cabo una defensa de tí mismo. Comprendible, por otra parte, en alguien que como tú se ha autoerigido como el único taxonomista de todas las llagas de la cultura occidental. Un narcisismo a la inversa, en efecto, brutalizado por su propia audacia. ¡Tus famosas arqueologías! El futuro hablará de ellas como la suma de todas y cada una de las heridas con que una civilización narcisista, ya extinguida, se ocasionaba para superar el paroxismo de su narcisismo ciego. Por cierto, ¿no te parece esta última frase, "narcisista ciego", una buena imagen de tí mismo cuando un puño atrevido te explora el túnel rectal hasta dejarte como el buey desollado de Rembrandt?

MF | No, no me lo parece. Posee el atrevimiento inocuo y falaz que utiliza la alta burguesía que compra tus carísimas fotografías cuando opta por destollar un pensamiento que ellos, en su suprema ignorancia, consideran audaz. He de confesarte que tú, si bien de una manera mejor intencionada, no eres menos ignorante. Aún no has entendido que lo que está en juego en el sexo es el Saber del objeto. La pulsión no facilita ese saber, por que el sujeto no sabe sobre aquello que está en el origen de los síntomas que soporta (he ahí el inconsciente), porque no quiere sa-

ber de que no puede saber que no hay Saber sobre lo sexual. Espero ahora que entiendas en qué fracasan tus fotografías. Nada en ellas nos provoca no ya un deseo de saber sexual, sino simplemente de Saber. Las pollas enormes de tus negros, las sublimes pollas de tus negros, sólomente son importantes, necesarias, cuando se las sitúa en el plano operativo de una fantasía práctica: qué hacer con ellas. Mira Bob, o bien las cosas sexuales deben ser incluidas en la clase de cosas ininteligibles, o bien hay cosas sexuales que nos introducen a la idea de que son enigmáticas. Ninguna de estas dos alternativas encontramos mirando las pollas de tus negros. Son simplemente terrestres, físicas. Y aquí te doy la razón, casi no son humanas.

RM | Si no supiera que eres dueño de una retórica seductora ya te habría mandado a la mierda. ¿Aún pretendes follarte después de esta crítica demoladora?

MF | Sí, porque deseo ser para tí un narcisista ciego, un instrumento de saber sexual. Y porque además nunca has necesitado de afectos y ternuras burguesas. Y porque, como dice el título de una película francesa que con toda probabilidad desconoces, "no envejeceremos juntos".

RM | My sweet frenchman. Pas de tout. En nada te favorece comportarte como una digna Duquesa de Guermantes con chaps y arneses. No envejeceremos juntos, en efecto. Ni siquiera envejeceremos.

Una intuición compartida

Por ramona

Almendra, la hija de Liliana Maresca, quien custodia y tiene a su cuidado la obra de su madre – y en este momento prepara un libro con los textos de la artista -, nos hizo llegar una inquietud que es bueno intentar aclarar. Para su sorpresa pudo leer en el número 9,10 de ramona que en los “Apuntes ...” de Cippolini (p.17) se citaba como de Gumier Maier una frase o, mejor dicho, un poema que pertenece a su madre. El poema dice:

El amor, lo sagrado, el arte
No tienen pretensiones
Son fugaces
Aparecen donde no se los llama
Se diluyen

El año pasado el poema había sido publicado en la revista “El hermafrodita” que dirige Carlitos Moreira y posteriormente fue citada en ramona por el Chino Soria (ver, ramona 5, p. 19). Como nos hizo saber el Chino, la cita fue tomada de ese lugar, es decir: de su publicación en “El hermafrodita”. El poema había sido aportado

a la revista por Almendra que lo había rescatado de los papeles en cuestión.

La reconstrucción de la cita de Cippolini indica que la frase fue tomada de “Avatares del arte” que es un texto de Gumier publicado en La Hoja del Rojas, año II de junio de 1989 y no del poema referido. Al concluir ese texto fundacional dice:

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

La importancia de la idea que representan frase y poema están fuera de discusión por su claridad, capacidad de síntesis y contundencia. En un caso como prosa, en otro como poesía no hacen más que hablar de la unión de dos personas que compartieron y coincidieron en muchas cosas por lo que, muy probablemente, poema y frase tengan un mismo momento de gestación, ya que existía una vitalidad entre ambos que los retroalimentaba y trascendía más allá de la amistad cuando debían manifestar una posición frente a aquello que los hacía vibrar, sentir y vivir: el arte. Es sin duda menor plantear la cuestión en términos de a quién pudo habersele ocurrido primero; si Gumier lo tomó de Maresca o vi-

ceversa es un tema prácticamente insignificante si uno advierte el enorme valor que tiene saber que los dos se encontraban en una misma sintonía. Los dos, desde sus diferentes maneras de producir un cambio, coincidieron más allá de la acción en concreto. Maresca y Gumier Maier son dos personajes centrales del arte argentino de los años recientes. No es casual que en la “cronología abreviada” que acompaña el libro “Artistas argentinos de los '90”, curado por Gumier Maier, la primera referencia se remonte a 1984 con la siguiente aclaración: “Liliana Maresca comienza a organizar muestras en lugares alternativos (un lavadero automático, entre otros)” y que en los hechos del '86 se mencione “el evento multimedia La Kermese” organizado por ella. Tampoco es casualidad, entonces, que la galería del Rojas se haya inaugurado, el 13 de julio de 1989, precisamente, con la instalación “Lo que el viento se llevó” (Apuntes, de Cippolini, ramona 6, pág. 24/25) y que en el libro del Fondo Nacional de las Artes tenga el lugar de reconocimiento que se merece.

Cartas de lectores

Estimados amigos de ramona
Creo que tendríamos que a hacer una recopilación de datos de este brutal estrago y que otros contesten
Karina Caló

R. de r.: Si aún no te contestamos insistí, por favor.

Queridos ramona
No tendría que ser necesario repetirlo: Latinoamérica es un continente sojuzgado, esquilado y arrodillado frente a la tiranía del imperialismo de turno. Esa es su realidad. Y los artistas, como creadores, deben intentar cambiarla. El arte en el continente tiene que ser causa de resistencia, como bien lo pidieron oportunamente críticos como Marta Traba y artistas como Carpani o Berni. Un artista debe ser un luchador, un revolucionario con ideales, como nos enseñaron en lo político Fidel Castro, el Subcomandante Marcos y el Che.

Por lo mismo me resulta triste ver como, un artista como Oscar Boni (con la misma metodología de los agentes de la CIA) y críticas como Eva Grinstein se alinean con los intereses foráneos, los mismos que los de los banqueros que lavan dinero y empobrecen a nuestros pueblos.

Habría que estudiar profundamente la secreta alianza Boni - Lopérfido, que no curiosamente desencadenó el episodio en el cual el embajador cubano defendió con palabras justas lo que nadie duda: somos lamebotas de los yankees.

¿Por qué no rescatar, en cambio, a artistas como Regazzoni, que con sus esculturas denuncia como estos mismos intereses cipayos se han apropiado de nuestros trenes y aviones?

No existe un arte no político: o se está con el dominador o con el dominado.

¡Aguante Fidel, el Subcomandante Marcos y Regazzoni!
Gabriela Silvani

PD: Aprovecho la oportunidad para enviar un cálido y fuerte abrazo a Tono Martínez, ex - director del ICI, que fue separado de su puesto por las presiones de los sectores más reaccionarios, por haber sido el único en defender la obra del maestro Ferrari en los días difíciles.

Hello Kitty
Oh, Oh...
Obviamente he quedado "out" supongo.

Será que toda esta fiesta muy new que te hace a Rosario taaan divertido y que te hace sentir tan super viva tiene free pass muy exclusivos. O será que me cuesta pensar que las cuestiones culturales relevantes de la city pasan por una revista de publicidad bolichera. Mmm.. Sí, sí, realmente lo mío debe ser muy grave, ya que nunca podría ver el arte que se produce en Rosario a través de esos lentes espejados truchos de los '80 que hacen ver todo tan light y escribir en esa especie de spanglish new age que me recuerda la época de la ropa flúo y el flequillo de la Susana Romero. Esos lentes que enfocan sólo lo divertido y fashion de la producción rosarina, eso sí: solo sí en Bs.

As. Ha tenido alguna exposición, ganado una beca o algo así, es decir, si ha cumplido con el ritual de reconocimiento, no vaya a ser de equivocarse. Porque es patética la relación amor-odio que Rosario tiene con Bs. As, y más patético es ver cuando un artista reconocido llega a la ciudad, la cohorte de cholulos- copita en mano- que genera, pobre, que se fotografían junto a él, que les falta únicamente- ¿o será y no lo vi?- tocarles el saco con los ojos cerrados y pedir un deseo, o ensayar una plegaria, para no morir en el anonimato de esta ciudad... Sí, sí, estoy "out", tanto que voy a pedir un poco de respeto. Y respeto significa que los que producen en esta ciudad se merecen una crítica seria, comprometida, mirar más allá de lo que puede ser "efectivo para el público" que no se trata acá de una publicidad de Camel- más allá de lo "divertido" de una obra o una muestra, y, si, como sospecho, la intención es alentar la idea de que en Rosario pasan, y se producen cosas, tener la capacidad de convencer con fundamentos y cabeza en lugar de tantos signos de admiración y enunciaditos "funny";... creo que sería muchísimo más honesto, porque yo podré estar "out", pero pensar -quiero pensar- que todavía no lo está, y con tus notas siento vergüenza ajena, pero de la producción de los artistas rosarinos, por suerte, estoy bastante orgullosa. ¿good?

Barbarella_2002@hotmail.com

R.de r.: no, Barbarella, no estás out mi amor. La que está out es ramona, lo que pasa es que en Rosario todavía no se enteraron. Eso sí tu nick es sixties y sixties está out, te aviso que se vienen los '90.

Aguante Grella, Fito y el Ché.

Querida ramona

Si quiero, quiero vale 4 ¿\$4.000?
Quiero compartir con todos tus lectores la nota que le hizo Clarín a Pablo Siquier el martes 3 de abril. No fue en la sección de Arte y Exposiciones sino en el suplemento Mujer en calidad de Sex Symbol. Como no tiene desperdicio te la transcribo toda. Volanta: "Es uno de los artistas plásticos más importantes de su generación. El Museo español Reina Sofía acaba de comprar una de sus obras. Divorciado (Goity el actual de su ex ya estuvo en la mira de las Mujeres de Clarín), de novio y con 39 años, dice que sus méritos se deben al esfuerzo." Foto de galán de entrecasa, casual y cuidadosamente desaligné.

Clarín Mujer: ¿Qué es más importante para un artista, la vida o la obra?

Pablo Siquier: La vida.

C: ¿Y cómo es la tuya?

PS: Está muy bien. Estoy con la chica que quiero, viajo por el mundo y trabajo en lo que me gusta.

C: ¿Una existencia burguesa?

PS: Sí. Sólo soy un chico de barrio.

C: De oficio poco convencional. ¿Cómo pasó de estudiante de química a artista plástico?

PS: Una noche, mientras preparaba el ingreso, cerré el libro y dije "basta". No fue una decisión dramática ni eufórica. (ni nunca llegó a ser estudiante de química)

C: Un varón equilibrado. ¿Tanta "normalidad" no atenta contra la creación?

PS: Nada garantiza una buena obra. Y no todos los pintores somos bohemios y roñosos.

C: ¿Es muy snob el mundo del arte?

PS: Puede ser. Pero Oscar Wilde decía que uno de los motores de la humanidad es el esnobismo.

C: ¿Por qué son tan aburridos los vernissages?

PS: No son un carnaval de Río. Pero yo me encuentro con amigos y con chicas preciosas.

C: ¿Qué fantasías traen ellas cuando conocen a un pintor?

PS: Las que se acercan para romper con lo cotidiano, se ven rápidamente desilusionadas.

C: ¿Qué fue lo peor que le dijeron?

PS: Que era igual a Billy Cristal (ríe).

C: ¿es tímido?

PS: Soy un tímido arrepentido. Nunca me gané a una mujer. En las fiestas siempre planchaba.

C: Pero en su época los varones sacaban a bailar a las chicas.

PS: Sí. ¿Ahora no? Claro, hace poco fui a una discoteca y las chicas sólo se acercaron para preguntarme dónde quedaba el baño. (ríe)

C: Perfil bajo. ¿Esa es su táctica de conquista?

PS: No. Es cierto. Con las mujeres me pasa lo mismo que con el arte: no soy muy talentoso, soy un tipo que se esfuerza y al final, algo sale.

En la selección de sus objetos favoritos está una serie de obras de Rosana Fuertes. "Canjeo cuadros con mis amigos. Tengo la locura de los coleccionistas."

Sí, será parecido a Billy Cristal pero los guiones parece que se los escribe Mario Clavel.

ramona

Es una lástima que no publicaran la

muestra del grupo Isidro Miranda, desde la Cocina, valores virtudes y otras delicias. Centro Cultural Borges del 10-2 al 15-2. Nosotros les mandamos especialmente una invitación (La recuerdan? La pata de pollo y nos hubiera interesado su opinión.

Laura Messing

R de r: Disculpas, pasa que a veces se traspapela algo.

ramona

Estoy interesado en colaborar en tus investigaciones culturales. Soy estudiante de la Lic. En Artes Visuales (IUNA) y poseo dos años de experiencia en medios de comunicación. Espero más información al respecto.

Gracias

Marcelo

R. de r: ofrecemos sede institucional, orientación de investigación, alguna colaboración administrativa y por ahora, la misma remuneración que a los colabo-

radores (té y simpatía).

Algunos temas posibles

- 1) El proceso de jurados, evolución 80-90
- 2) La crítica de arte en la Argentina 60-90
- 3) Formación del rol curatorial en Argentina, sus etapas y realizaciones
- 4) Distancia Cero, tiempo 2001: como están surgiendo nuevas artistas y formas de arte en Argentina hoy
- 5) ramona, que seguramente será tema de estudio dentro de 10 o 20 años.

gracias por el comentario sobre el 9,10. besos

ramona

Quisiera que en tu afán de conexión entre las blancas y balcánicas palomitas de arte me dieras las pistas del e-mail de Gustavo Kortsarz (desde Paris) ya que a mi me acontece lo mismo que a él.

Dos ojos

R de r: gente busca gente. Pronto abriremos la sección "encuentros".

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

Show me the money!!!

Becas, subsidios, festivales, residencias, competencias, lugares para mostrar

Institución	Rama del Arte	Dead Line	U\$S	Contacto	Finalidad
New York Animation Festival	animacion	15.5.01	s/especificar	info@nyaf.org	competitivo
Encaustic Works '01 Biennial Internat. Juried Exhibition.	todas	30.4.01	s/especificar	http://www.rfpaints.com	competitivo
"Contemporary III" & "Landscape 2001"	todas	31.1.02	no	shows@periodgallery.com	muestra
Neighbourhoods Internat. compet. for computer-based art	netart	15.5	sin especificar	daphne@fornos-culture.gr	competitivo
CYNETart 2001	CD-ROM, computer graphics, animation,	30.4	20,000	kupsch@body-bytes.de http://www.body-bytes.de/g/cynetart/con_schrei.html	competitivo
Euro MediaArtists in residence Xchange	todas	31.5	no	www.werkleitz.de/projekte.emare	residencia
Residency at the Sanskriti Kendra, New Delhi (India)	todas	30.4	no	opjain@sanskritifoundation.org	Residencia
Canadian Internat. Annual Film/Video Fest. Call For Entries	video	15.6	s/especificar	ciaff@canada.com	competitivo
Residency at Darat Al Funun Art center, Amman (Jordan)	todas	sin especificar	no	daratalfunun@nets.com.jo www.daratalfunun.org	residencia
International Institute of Puppetry, Charleville-Mézières(France)	performances	Sin especificar	no	institut@marionnette.com www.marionnette.com	residencia
The Darpana Academy of Performing Arts, Ahmedabad (India)	performance	09.9.01	no	darpana@icenet.net	residencia
13th Videobrasil	video, Instalaciones, Perfo, CDROM, Net Art	01.5.01	60.000 reales	Info@videobrasil.org.br www.videobrasil.org.br/13	competitivo
Residency at the Cimelice Castle (Czech Republic)	todas	30.4.01	no	scca@fcc.cz www.fcca.cz	Residencia
Espace Sobo-Bade, Toubab Dialao, (Sénégal)	pintura, escultura, ceramica	30.4	no	sobobade@metissacana.sn	residencia
Salon de otoño @ european media art festival, Osnabrueck (Alem.). http://www.emaf.de	todas	10.05.01	Sin especificar	www.wipe.com.ar	competitivo
Matrixarts Int 2001	todas	14.6.01	Sin especificar	mpele@hotmail.com	competitivo
D. Rockefeller Center of Latin American Stud	todas	Sin especificar	U\$. 5.000	www.harvard.edu/	Competitivo
October Internat. Competition	pintura	30.6.01	U\$. 5.000	www.armoryart.org/competitions	competitivo
Corporación Antigua Puerto Madero y Fundación Arte BA (Azucena Villaflor)	escultura	18.5.01	\$5.000	4816-8704 o info@arteba.com	competitivo

A los lectores de ramona:

Por La Adivina

Cortita la bocha, porque internet es cara. Pasó lo inevitable. ¿Se acuerdan de que me había quedado con un efectivo que no era mío? No lo puedo reponer, porque lo poco que me quedaba lo tiré a las patas de los burros en Palermo, para ver si me recuperaba. Además de haber perdido el dinero, perdí el juicio que me habían iniciado por ejercicio ilegal de la medicina (todo por unos polvitos que distribuí alguna que otra vez en alguna vernisage) También saltaron asuntos que yo ya daba por terminados, como el cargo de mechera y unos alquileres que no acredité en su momento...Como verán estoy

pasando por un momento terrible. Ni siquiera el haberme codeado con lo más florido de la plástica y la política me salvaron. Perdí hasta el retrato que me hizo Mariette Lidys en el '52, para intentar sobornar a las autoridades, pero nada. Tengo pedido de captura y mis fotos están en los aeropuertos y en la terminal de Retiro.

Cuestión de que pasé a la clandestinidad y me veo forzada a dejar de frecuentar los lugares a los que iba, como ser la redacción de tan prestigiosa revista, para no arrastrarla cuesta abajo en mi rodada. Pero basta de pálidas, como decíamos en los reservados de Mau mau en los '70. A pasarla bomba. Y a los que todavía tienen la fortuna de poder seguir frecuen-

tando el ambiente de las artes plásticas, a seguir escribiendo lo que se les ocurra, aún estando equivocados. Total, para bajar siempre hay tiempo.

Me tengo que ir despidiendo porque escucho pasos en el pasillo y no se quién puede ser, pero antes quiero agradecer a los lectores que se reconocieron en los reportajes y se lo tomaron con humor. Si alguien se ofendió, sólo puedo disculparme, aunque me parece que no hay que tomarse en serio lo que aparece en una página tan graciosa como la mía, que era un plato de la risa.

A la final, quiero decir una frase que resume mi pensamiento y espero que sirva para recordarme: Adelante con los faroles.

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

abril - mayo

Actualizaciones en www.cooltour.org/ramona/muestras

adonaylo, roxana	fotografía	fotogalería - c.c. sociales	3.4	al	30.4
aranovich claudia	otros soportes	adriana budrich arte e ind.	2.5	al	28.5
ares marta	videos e instalaciones	departamentos de arte-rosario	7.4	al	6.5
arte ba	feria de galerías	la rural	17.5	al	24.5
avello, biagini, esnoz	pintura	dabbah-torrejon	26.4	al	16.5
badarracc, m.	pinturas	cc recoleta	29.3	al	15.4
benedit bis	textiles	dabbah-torrejon	26.4	al	28.4
bermegui, federico, otros	pinturas	quitapesares	3.4	al	30.4
betesh luciana	fotografía	duplus	3.4	al	2.5
bizzio jorge	"zara"	belleza y felicidad	7.4	al	1.5
böhtlingk florencia	nueva serie de cuadros	ccr rojas	4.4	al	30.4
cavagnaro, andrea	instalación	juana de arco	14.4	al	5.5
costa estevez c.	pinturas	cc recoleta	29.3	al	15.4
decorazon	obj de artistas y diseñadores	adriana budrich arte e ind.	4.4	al	30.4
deira, ernesto	"pinturas y dibujos del 70"	fundación klemm	19.4	al	19.5
dell isola celina	pinturas	museo savori	8.3	al	22.4
diciero sara	"travesía por la tierra y la distancia"	museo de b. artes l.brizuela	6.4	al	20.4
dowek diana	pinturas	MNBA	21.4	al	6.5
duc melic	pinturas y esculturas	galería palatina	18.4	al	7.5
eric renner y nancy spencer	fotografías estenopeicas	escuela nacional de fotografía	6.4	al	30.4
factorovich m.	instalaciones	cc recoleta	29.3	al	15.4
fernández, alicia	producción personal	centro cultural del sur	19.4	al	5.5
gallardo raquel	mosaicos	elsi del rio	5.4	al	5.5
gandalto miguel	escultura	centro cultural borges	14.3	al	30.4
garcía uriburu, nicolás	pinturas	fondo nacional de las artes	11.4	al	11.5
gordín sebastian	"2001" instalaciones	ici	10.4	al	30.4
gracq julienne	"afiches"	alianza francesa	4.4	al	27.4
grippo, victor	instalaciones	ruth benzacar	28.3	al	28.4
hoffman eduardo	"ninfas"	diana lowenstein fine art	10.4	al	17.5
koek koek, stephen	"sus grandes obras"	galería arroyo	9.4	al	7.5
laren, jitrik, florido	"obra de trastienda"	arciboldo	3.4	al	30.4
lisenberg, luba	esculturas	Museo Munic. de BA. La Plata	11.4	al	25.4
lozano, rodolfo	fotografía	escuela argentina de fotografía	17.4	al	2.5
lozano, paymaro, de paola, sábado	"espacio 5"	fundación klem	19.4	al	19.5
magis vivian	escultura	marizu de tersa	5.4	al	28.4
marcos jesús	pinturas	museo savori	24.3	al	29.4

Adriana Budrich Cnel. Díaz 1933
 Adriana Indi Rodríguez Peña 2067 PB A
 Alicia Brandv Charcos 3149
 Alianza Francesa
 Córdoba 946
 Fitz Roy 49. Bahía Blanca
 Ant Thames 1752
 Arciboldo Reconquista 761 PB 14
 Arroyo Arroyo 834
 Arte x Arte Vuelta de Obligado 2070
 Artentativo Corrientes 2062 - 1° piso
 Arteria Córdoba 2916
 Atica Libertad 1240
 Bambú Café Av. Córdoba 1415
 Barraca Vorticista Bacacav 3103
 Belleza y Felicidad Acuña de Figueroa 900
 Bis Callao y Pichincha, Rosario
 Blanca Florida 835 - 3° piso
 Boquitas Pinadas EE UU 1393
 British Art Center Suipacha 1333
 C/J Suipacha 868
 Casa Cultural Humahuaca
 Humahuaca 3608
 C.C. Borges Viamonte y 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 y Moderna Av. Callao 892
 Dabbah Torreión
 Sánchez de Bustamante 1187
 Del Infinito Quintana 325
 Departamentos de Arte
 B. V. Oroño 1245, Rosario
 Duplus Sánchez de Bustamante 750
 Diana Lowenstein Fine Arts
 Av. Alvear 1595
 El Gato Viejo Av. Libertador y Suipacha
 Elsi del Río Arévalo 1748
 Escuela Arg. de Fotografía Campos Salles 2155
 Escuela Nacional de Fotografía Bulnes 1383
 Esmeralda Esmeralda 1274
 Espacio Giess o-Reich Cochabamba 370
 Espacio Vox
 Zeballos y Las Heras, Bahía Blanca
 Evian, Aqua Club & Spa Cerviño 3626
 Facultad de Psicología UBA
 Independencia 3066
 Filo San Martín 975
 Fra Angélico Aristóbulo del Valle 666
 FM LA Tribu Lambaré 873
 Fondo Nacional de las Artes Alsina 673
 Foto Club

martin ricardo	escultura	filo	10.4 al 6.5
masoh carlos	obra reciente	becket	5.4 al 1.5
maza zulema	papeles y objetos	marizu de tersa	5.4 al 28.4
mehana, pablo	fotografía	casona cultural humahuaca	3.4 al 21.4
mitlag, de la fuente y distéfano	fotografía	cecilia caballero	7.5 al 28.5
muestra colectiva	intervenciones	galeria blanca	3.4 al 30.4
muestra colectiva	"visiones" arte digital de ecuador	alianza francesa	4.4 al 27.4
muestra colectiva	artistas escuela gráfica de paris	museo nac. del grabado	4.4 al 29.4
muestra colectiva	belgrano puertas abiertas	arte x arte	7.4 al 30.4
muestra colectiva	"imágenes del inconsciente"	fundación proa	21.4 al 21.5
muestra colectiva	plástica música y poesía	vera sala de arte	sáb de abril
muestra colectiva	arte popular brasileño	centro de estudios brasileiros	10.4 al 17.5
navarro de la fuente, manuel	clínica polaroid	sonoridad amarilla	6.4 al 30.4
orsini maria	pinturas	cc recoleta	29.3 al 15.4
peck james y maria abriani	pinturas y fotografías	perez quesada	5.4 al 28.4
pecorari, pablo	fotografía	instit. sup.r de arte fotografico	20.4 al 11.5
pelaes teresa	pintura	laura haber	28.4 al 16.5
pels marga	"fotos para sonreir en el año 2076"	alianza francesa	4.4 al 27.4
perez carmen	técnica mixta	perez quesada	5.4 al 28.4
picasso pablo	obra gráfica	teatro arg.- c. de las artes	20.3 al 20.4
pietri dudio	pinturas	bambú café	3.5 al 5.6
poch león	dibujos	cc recoleta	28.3 al 22.4
reich, chirico	fotografía	foto club buenos aires	9.4 al 4.5
schleyer, susanne	fotografía	c.c. recoleta	7.4 al 29.4
seguí antonio	obra gráfica	museo de arte moderno	14.3 al 6.4
silva carlos	pinturas	cecilia caballero	15.3 al 5.4
simes jorge	pinturas	cecilia caballero	11.4 al 3.5
solanas julia	pinturas	cc recoleta	29.3 al 15.4
soria, erwerle	instalación	cc rojas	2.5 al 28.5
stephen robert	Fundación Proa Pedro de Mendoza 1929	galeria zurbaran	21.3 al 3.4
sturgeon richard	Fundación Proarte Mario Bravo 960	bambú café	4.4 al 2.5
suscripción (colectiva)	Galeria Blanca Florida 835 3º piso	belleza y felicidad	7.4 al 1.5
vanguardia rusa	Galeria El Socorro Suipacha 1331	centro cultural recoleta	20.4 al 29.4
vendramini alejandro	Galeria Formar Aráoz 2540	ccr rojas	4.4 al 30.4
ventimiglia, lorena	Galeria Lagard Suipacha 1216	c.c. recoleta sala 9	10.4 al 1.5
	Galeria Portinari Esmeralda 965		
	Gara Honduras 4952		
	Graviva Arenales 1446 - 4°C		
	Instituto del Arte Gascón 36		
	ICI Florida 943		
	Instituto Fotográfico Argentino Av. Córdoba 4432		
	Instituto Superior de Arte Fotográfico Arcos 2950		
	Juana de Arco El Salvador 4762		
	Klemm M. T. de Alvear 626		
	La Casona de los Olivera		
	Av. Lacarra y Av. Directorio		
	La Crujía Tucumán esq. Ayacucho		
	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 350		
	Museo de Esculturas Luis Perloti		
	Pujol 644		
	Museo de la Ciudad Alsina 412		
	Museo Nacional de Bellas Artes		
	Av. del Libertador 1473		
	Museo Nacional del Grabado		
	Defensa 372		
	Museo Eduardo Sívori		
	Av. Infanta Isabel 555		
	Museo Municipal de		
	Bellas Artes J.B. Castagnino Rosario		
	Palais de Glace Posadas 1725		
	Palatina Arroyo 821		
	Pérez Quesada 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 1658		
	Ursomarzo Arenales 921		
	Trench Juncal 1629		
	Van Eyck Av. Santa Fé 834		
	Van Riel Talcahuano 1275		

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

Del Infinito Arte

Estela Gismero Totah Directora
Muestra colectiva

Quintana 325 PB. 4813-8828
delinfinitoarte@hotmail.com

Coco Taller de poesía

dictado por Gabriela Bejerman y Cecilia Pavón
en el barrio de Congreso

Informes: gabrielabejerman@hotmail.com
ceciliapavon@hotmail.com

No te vayas con otro

Agencia de Viajes

Pasantías

para estudiantes de Historia del Arte, Periodismo,
Letras, Comunicación, Sociología, Historia, etc

ramona los convoca para realizar investigaciones culturales

ramona@cooltour.org

Cecilia Caballero

Galería de Arte

Jorge Simens

Pinturas

11 de abril al 3 de mayo

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

Benedit Bis Piezas únicas y textiles

Del 26 al 28 de abril

Avello, Biagini y Esnoz. Pinturas

Del 26 de abril al 16 de mayo

S. de Bustamante 1187 (1173) Bs. As.

Tel (54 11) 49 63 25 81

dabbahtorreon@interlink.com.ar

Martes a viernes 15 a 20 hs. Sábados de 11 a 14 hs.

Belleza y Felicidad

Galería de Arte

"Verano"

Suscripción

"Zara"

Sergio Bizzio

7 de abril al 3 de mayo

Lunes a Sábados de 11 a 20 hs.

Acuña de Figueroa 900. bellezayfelicidad@hotmail.com

Fundación PROA

Imágenes del inconsciente

21 de abril al 17 de junio

Av. Pedro de Mendoza 1929

C1169AAD Buenos Aires

Tel/Fax 4303 0909

www.proa.org

info@proa.org

Plácidos domingos

Tomalos con filosofía

18 hs. en la Fundación START

reservas info@cooltour.org

22 de abril. Pablo Dreizik. "Subordinación y valor"

29 de abril. Alejandro Sosa Díaz. Críticas a "Teoría de la vanguardia" de Peter Burger

6 de mayo. Alberto Delorenzini

13 de mayo. Estéban García "Filosofías del cuerpo y de la animalidad"

Nuestra huella
en el arte
garantiza
las grandes obras

Banco Ciudad de Buenos Aires
en el Arte