

ramona

revista de artes visuales

www.proyectovenus.org/ramona

23

buenos aires. abril de 2002

Mendoza hierve: "Renovarte", Primeras Jornadas de Crítica y Actualización
por Gumier Maier, García Navarro, Cippolini, Bruzzone
y notas de Eleonora Molina y Laura Valdivieso

Palabra de artista por Ricardo Piglia, César Aira, Alfredo Prior,
Ernesto Ballesteros, Lux Lindner, Nicolás Guagnini, Guillermo Iuso,
Iván Calmet, Sebastián Gordín, Alberto Passolini

Plácidos Domingos: La política del fin del arte, por José Fernández Vega
Duchamp en Buenos Aires, por Gonzalo Aguilar y Jorge Di Paola
Estética(s) del radicalismo

Estética(s) del peronismo: el Gral. Perón nos habla de arte, y otros textos
Conversación: Sergio Avello y Roberto Jacoby

Lola Mora por Amanda Salvioni

Correspondencia entre Mariátegui y Pettoruti, por Horacio Tarcus y Ana Longoni

Palpitando Documenta, por Timo Berger (desde Berlín)

Crítica a los críticos, por Raúl Moneta y Marcelo G. Magnasco

Silencios ruidosos, Christian Boltanski por Marcelo Brodsky

Pequeño Daisy Ilustrado, por Diana Aisenberg

revista de artes visuales
nº23. abril de 2002

Una iniciativa de la Fundación Start

Concejo Editorial (en gestación)

Diana Aisenberg
Xil Buffone
Florencia Braga Menéndez
Ivan Calmet
Rafael Cippolini
Nicolás Guagnini
Ana Longoni
Diego Melero

Editor responsable

Gustavo A. Bruzzone

Concepto

Roberto Jacoby

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Gastón Pérsico
Fotografía
Pablo Bruzzone
Sonia Suárez
Fotografía web
Patricia Notaristefano
Secretaría General
Milagros Velasco
Suscripciones
Vanessa Sacca
Distribución
Gema Acevedo
Milagros Velasco
Publicidad
Karina Farías
Silvia Perrín
Gema Acevedo
Laura Buggiano
Líder digital
Martin Gersbach
DBA/PRG
Alejandro Balbi

Los colaboradores de este
número figuran en el índice.
Muchas gracias a todos.

ISSN 1666-1826. RNPI en trámite.
El material no puede ser reproducido sin
la autorización de los autores

www.proyectovenus.org/ramona
ramona@proyectovenus.org
Fundación Start
Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)
Ciudad de Buenos Aires

\$5

Dossier arte, política y estado

Teoría del Complot por Ricardo Piglia

La ciudad doliente por Esher Cross

Imágenes de la Argentina en la postdictadura por Viviana Usubiaga

La generación que cruzó el enigma por Andrés Weissman

Arte y política en los sesenta por Xil Buffone

Algo así como "Mitologías de la violencia" por Rafael Cippolini

"Del escarnio a Spili al complot sionista" por Ana Longoni

¿Por qué no tiramos mierda contra el Congreso? Por Gema Acevedo

Para terminar con el juicio de Quaker por Beatriz Vignoli

Revalorizando al sexo por Pablo Montini

Una argentina globalizada avant la lettre por Mario Gradowczyk

Cura, poeta, escultor, guerrillero por Ana Wajszczuk

Crónica de un "grávida" en la Bienal de San Pablo

Bahía Blanca no descansa por Marina de Caro

Charla con Klemm por Ivan Calmet

Coleccionismo emergente por Gustavo Mosteiro

¿Cómo calificar una paleta? por Alfredo Prior

La primera obra del arte argentino por Eduardo Schiaffino

Recuerdos de Benito Laren (II) por Iván Calmet

Pequeño Daisy Ilustrado por Diana Aisenberg

Haikumentarios

Pucherando con la Historia del Arte del siglo XX por Alberto Passolini

¡Que los cumpla feliz!

Cuando lean esta edición ya habré cumplido años, exactamente dos.

Desde ese banquete en el restaurante chino de la calle Medrano hasta hoy, cuánta pintura, cuánta tinta, cuánta performance, cuánto chau fan y cuántos fans recién venidos.

Desde ese primer día viví rodeada de afecto, ideas, entusiasmo. Cientos de colaboradores de aquí y de allá, célebres y anónimos, desfachatados y pedantes, sinceros y chistosos. Desde la crítica satírica hasta la declaración sensible, el documento inédito y las palabras de artistas que sino se las lleva el viento.

Cada número fue una sorpresa: en alas de la dinámica social aterrizaban en esta revista los materiales más variados que por obra del azar o de la historia terminaban dando un tono de época y una unidad que nadie hubiera pensado previamente (como sucede en este número que de pronto vimos muy temático, alrededor de lo político).

La forma "ramona" tuvo la virtud de abolir por un instante la sustitución de los artistas por parte de otros dicharacheros que declaman en su nombre. Sin decir "que se vayan todos" los artistas hablaron y escribieron por sí mismos, abrieron sus arcones y sus bocazas de donde salieron las "palabras de artista", las historias de artistas, los cuentos de artistas, esos tesoros que muchos curadores y críticos no quieren ni oír.

El cruce de los escritores, los coleccionistas, los alumnos, los profesores, historiadores, críticos con los artistas inauguró otro tipo de conexión, a veces polémica, otras complementaria, pero siempre destellante.

A tono con los tiempos de Internet, ramona fue el resultado de una red, práctica y metafóricamente. Sin el correo electrónico, sin el sitio, ramona no hubiera existido.

Desde el comienzo ramona fue un regalo, una fruta que se tomaba con solo extender la mano. Ahora hay que buscarla un poco, pero siempre se consigue gratis aunque también se trata de lograr un intercambio que le permita seguir funcionando.

En ramona casi no existió el "no" ni el "o" sino el "y". La yuxtaposición, por momentos bizarra y

en otros iluminadora. De esa línea editorial más que tenue surgió un estilo diferente y que muchos disfrutaron.

Habrán observado que este número sale un mes más tarde.

He tenido atrasos, pero nunca tuve uno tan largo. Diría que estoy embarazada.

Más allá de todos las achicadas propios del momento me agrandé: varias personas muy calificadas se han sumado a los que hacen ramona todos los meses y todas las semanas.

Recordarán que en el editorial último me entregaba a una asamblea o reunión de consorcio del mundo del arte y sus suburbios. Bueno, por suerte sucedió y varios ramoneros que reman desde antiguo junto con fans entusiastas están germinando una nueva ramona que irán floreciendo en vuestras manos.

Entre sus muchas iniciativas, la muestra de obras en blanco y negro, formato ramona, que se expondrán, venderán y publicarán.

También se está moviendo la ramona federal, que compromete a la gente de todas partes del país a remover el avispero.

Vuelven, etéreamente convertidos al telegrama o al haiku, los comentarios de muestras: son un máximo de 180 caracteres describiendo o contando poéticamente la experiencia vivida. Bastará enviarla a ramona@proyectovenus.org con "comentario" en el asunto.

Está en formación un Concejo Editor donde se incorporarán todas las personas que participen de la gestión actual y el editor responsable Gustavo Bruzzzone, Roberto Jacoby, Rafael Cipolini, Ana Longoni, Nicolás Guagnini que ya figuraban en mi grupo editor.

También está en gestación la asociación de Amantes de ramona donde esperamos a todos los fanas que quieran apoyar la difusión y sostenimiento del proyecto.

Se formularon muchísimas propuestas y algunas están esperando a quienes se encarguen de materializarlas.

ramona como dijo aquel poeta acerca del arte, será hecha por todos.

Cariños, ramona.

Teoría del Complot

Por Ricardo Piglia

"Hay que construir un complot contra el complot"

Quiero plantear algunas hipótesis sobre las formas del complot, sobre las intrigas y los grupos que se constituyen para planificar acciones paralelas y mundos alternativos. La propia experiencia de *Start* estaría integrada dentro de lo que podríamos llamar irónicamente la trama de un complot, el mismo proyecto *Venus*, con la idea de una contra economía. Y en los *Plácidos Domingos* se habló de utopía y surgieron cuestiones que se conectaban con la posibilidad de discutir este asunto. Podemos decir que en principio el complot implica la idea de revolución. El partido leninista está fundado sobre la noción de complot y conecta complot y clase, complot y poder pero existen otras formas de complot que se realizan en sí mismas, en su propia práctica, a las que podríamos definir como una intriga, una política pura de conspiración, mas allá de que se logre realizar o no, y que encuentra su sentido en los efectos microscópicos e invisibles de la misma confabulación.

Por otro lado la noción de complot permite pensar la política del estado, porque hay un complot del estado, una política clandestina, ligada a lo que llamamos la inteligencia del estado, los servicios secretos, las formas de control y de captura, cuyo objeto central es registrar los movimientos de la población y disimular y supervisar el efecto destructivo de los grandes desplazamientos económicos y los flujos de dinero. La economía aparece en esta época como la realización de la política por otros medios, digamos así, una política conspirativa que se manifiesta en la economía y de la que el estado no es más que un lugar de paso, un canal de vigilancia y de contra información.

El complot sería entonces un punto de articulación entre prácticas de construcción de realidad alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la política. En ese marco voy a tratar tres cuestiones. Primero la relación entre novela y complot, que es algo que trabajo desde hace bastante tiempo, de qué modo la literatura percibe estos nudos sociales, la segunda relación es entre vanguardia y complot, experiencia artística y complicidad digamos así y por fin la tercera forma, las relaciones entre economía y complot, secreto y flujo de dinero, la alegoría materialista de las cuentas suizas.

Los siete locos: el complot como nudo de la política

En relación a la primera cuestión, tengo la sensación de que hay un punto alrededor del cual se anuda cierta tradición de la novela en la Argentina y podríamos considerar que algunas de las escrituras de ficción desde *Amalia*, digamos, se han constituido alrededor de narrar un complot. Si pensamos en algunos escritores centrales en el imaginario de la narrativa argentina como Arlt, Borges y Macedonio Fernández podríamos decir que es alrededor del complot que se constituye su noción de ficción. Sus textos narran la construcción de un complot, y al decirnos cómo se construye un complot nos cuentan cómo se construye una ficción. El ejemplo paradigmático es *"Los siete locos"*. Ha sido leída básicamente como la novela de Erdosain, pero creo que es la novela del Astrólogo la que tiene un lugar central. Es la construcción de un gran complot, los siete locos son los conspiradores, y es alrededor de la noción de maquinación que la novela constituye su eficacia. Y ahí Arlt captó algo. Ese es uno de los elementos que explican, creo, la actualidad que tiene Arlt. Pareciera el escritor que siempre está escribiendo la historia del presente, y si uno lo relea vuelve a encon-

trar siempre esa tensión, y es porque Arlt capta la noción de complot como un nudo de la política en la Argentina. Lo importante es que la política no aparece tematizada como tal. Ustedes no se van a enterar de cuales eran los hechos políticos relevantes en ese momento digamos así, ni de ningún elemento de la realidad política como sucede en otras novelas argentinas de la época que tienen una noción más esquemática de lo que se entiende por compromiso o por relación entre literatura y política. En Arlt la relación con la política está desmaterializada, hay una sola referencia a Di Giovanni, que está ligada a la fabricación de plata, a los falsificadores de dinero y luego una nota al pie de Arlt avisando que lo que él dice no tiene que ver con el golpe del 30, porque la novela es de 1929. Arlt capta la existencia del complot como lógica del funcionamiento de lo social más que de la sociedad propiamente dicha, como si trabajara una noción de complot como nudo de construcción de la complejidad de la política, y básicamente como el modo que tiene el sujeto aislado de pensar lo político. En la novela el complot ha sustituido la noción trágica de destino: ciertas fuerzas ocultas definen el mundo social y el sujeto es un instrumento de esas fuerzas que no comprende. Por ese lado se produce el paso de la tragedia a la novela, una transformación decisiva en las formas del imaginario social. La novela ha hecho entrar la política en la ficción bajo la forma del complot, podría decirse que la diferencia entre tragedia y novela esta ligada a un cambio de lugar de la noción de fatalidad, el destino es vivido bajo la forma de un complot. Ya no son los dioses los que deciden la suerte, son fuerzas oscuras que construyen maquinaciones que definen el funcionamiento secreto de lo real. Los oráculos han cambiado de lugar, es la trama múltiple de la información, las versiones y contra versiones de la vida pública, el lugar visible y denso donde el sujeto lee cotidiana-

mente la cifra de un destino que no alcanza a comprender. También hay sistemas de adoctrinamiento, por los cuales el sujeto es desfamilia- rizado respecto de esa noción y se construye obviamente la creencia de que la política funciona por consenso, por medio de una visibilidad extrema de la cosa publica, por una serie de reglamentos y regímenes de representatividad, pero la percepción básica que Arlt trasmite es que hay que construir un complot contra el complot, para resistir al complot. El sujeto siente que socialmente está manipulado por unas fuerzas a las que atribuye las características de una conspiración destinada a controlarlo. Siempre digo en broma que los llamados científicos sociales o analistas de la política aprenderían más sobre la política argentina leyendo estas novelas que trabajando sobre el discurso explícito de los políticos. La sociedad capitalista no es lo que ella dice de que es. Cuando denuncia lo que se supone que funciona mal (la corrupción, el fraude, el delito político) esta reforzando la idea de que se trata solo de anomalías en una lógica que tiene la garantía de su propia autorregulación y de su visibilidad.

La manipulación desde el estado

Otro que trabajó el complot como un elemento básico de constitución de la ficción es obviamente Borges. Alcanzaría con pensar en tres o cuatro textos suyos que me parecen básicos en la construcción de su ficción. Primero el texto fundador digamos, "Tlon Uqbar Orbis Tertius" que no hace otra cosa que contar una conspiración que termina por sustituir a la realidad misma. Ya sabemos "que una sociedad secreta se constituye para crear un universo alternativo que termina por invadir el mundo y construir otra realidad que el final del relato no se hace sino avizorar. Estos textos que trabajan el complot como nudo enseñan, digamos así, a perci-

bir la presencia de la ficción en lo real, la ficción en la política, la manipulación de la creencia, las historias que se vuelven reales. Lo mismo se puede decir del "Tema del traidor y del héroe". Un grupo de conspiradores irlandeses descubre un traidor infiltrado en la organización, y descubre que el traidor es el jefe del grupo, y entonces se construye un vasta conjura para escribir una versión de la historia. El traidor es ejecutado pero en esa ejecución muere como un héroe. Esta relación entre complot y escritura de la historia está en el centro de la trama. Y habría mucho que decir sobre esto en la historia argentina (y no sólo en la historia argentina). Por fin hay un texto extraordinario, que me parece el texto más político de Borges: "La lotería en Babilonia", donde el estado quien organiza una vasta maquinación para determinar la experiencia de vida de los sujetos a través de sorteos periódicos, de modo que los sujetos están capturados por un estado que funciona bajo la forma de una lotería que incluye a toda la población, y produce premios que empiezan siendo económicos y luego se convierten en formas de vida. Un sujeto vivirá como un sirviente o como un jefe, según lo que dicte la suerte. "Como todos los hombres de Babilonia he sido procónsul, como todos esclavo", así comienza el relato, las vidas posibles, las experiencias privadas están siendo manipuladas por una vasta conspiración invisible manejada por el estado. Un destino deliberado podríamos decir, un azar que anula cualquier decisión personal.

Con respecto a la cuestión de la distribución de los goces, de la que hablaba Germán el otro día, es decir el problema de cómo se puede establecer una política con las pasiones y los afectos, quería leerles un pequeño fragmento de "La República" de Platón, del libro V, donde me parece que está el punto de partida que encuentra Borges para escribir ese relato sobre conspiración y políticas del estado.

Obviamente "La República" es un texto básico en la constitución de lo que podríamos llamar la utopía estatal, el modelo del estado perfecto. Y a la vez es un texto fundador de lo que podemos llamar la construcción de la realidad desde el estado. En el libro quinto, en una suerte de di-

gresión dentro del texto, se piensa y se establece el tipo de relaciones sentimentales, digamos así, que se darían en esa sociedad perfecta, partiendo de la hipótesis de que los mejores hombres y mujeres deben tener entre sí relaciones y excluir de ese intercambio a los inferiores, se deben crear centros de crianza, digamos, de fertilización dirigida, colectividades sexuales entre seres superiores y el estado debe regir esas relaciones pasionales entre los individuos a los que se consideran superiores dentro de esa estructura social. Hay un momento extraordinario en el texto, que les voy a leer: "Es necesario que las mujeres y los hombres mejores tengan relaciones asiduas y que por el contrario estas relaciones sean poco frecuentes entre los individuos inferiores de uno y otro sexo. Para resolver esta cuestión se tendrán que hacer pues ingeniosos sorteos de modo que el individuo de clase inferior eche la culpa a la mala suerte en cada aparejamiento pero no a los gobernantes". Esta es una concepción conspirativa total: el complot es el mundo social mismo. A través de sorteos se va a decidir cómo se establecen las relaciones sexuales entre los sujetos y la desigualdad estará atribuida a la suerte. Pero lo extraordinario es que Platón señala que por supuesto el estado va a hacer trampa. Primero decide como quiere que sean esas relaciones desiguales y luego manipula las reglas y todos los sujetos atribuyen la desigualdad a la suerte.

En ese libro quinto de "La República" hay una serie de hipótesis fantásticas sobre los sistemas de intercambio y circulación de la sexualidad y de los goces. Y quería hacer notar la presencia de este sorteo manipulado que organizaría de una manera aceptable para los sujetos la maquinación que el estado llevaría adelante en torno a qué tipo de relaciones se pueden establecer, qué frecuencia y entre quiénes se produce la distribución del goce y las formas de la experiencia.

Me parece que hay una relación implícita entre este momento del texto de Platón y "La Lotería en Babilonia". La idea de que el estado manipula el azar y tiende a convertir en determinación aquello que puede ser considerado arbitrario. Borges lleva esto al extremo. En este caso la lo-

tería y el azar funcionan como la representación misma de ese tipo de organización estatal. Tendríamos un ejemplo extremo de lo que es el complot del estado, el estado como un gran conspirador que manipula y ordena las relaciones sociales.

El otro caso es Macedonio Fernández. En "El Museo de la novela de la Eterna" narra la construcción de un complot cuya intención es conquistar la ciudad de Buenos Aires para modificar su sistema de nominación y su pasado. El nudo ficcional es la construcción de un complot y a la vez ese complot se superpone con la escritura de una novela. Todas las múltiples estrategias de lo novelístico que circulan por el texto, tienden a funcionar como una conjura destinada a producir efectos en la realidad y a construir un conjunto específico de lectores que actuaran como conjurados ellos mismos. Eso es muy divertido, la novela construye a sus lectores como cómplices de una conjura secreta. Por otro lado, como sabemos, Macedonio mismo inventó un complot para intervenir en la vida social. Un complot irónico, digamos, que a la vez delataba la lógica del sistema político. Una suerte de crítica cómica de la lógica liberal de la representación política. Ya sabemos que Macedonio se propuso como candidato a Presidente de la República y un grupo de conjurados que formaba parte de sus relaciones empezó a manejar esta hipótesis y a difundirla. Aquí entraríamos en el segundo punto, que es esta relación entre vanguardia artística y complot. La idea de llevar a la sociedad un modelo conceptual de acción política. Una intervención paródica y práctica en la forma del sistema político. Cualquiera puede teóricamente ser presidente de la república, también el más anti político e invisible de los ciudadanos argentinos: Macedonio Fernández. Y la estadística como expresión matemática del consenso es el procedimiento que garantiza la lógica conspirativa. Es más fácil, decía Macedonio a ser presidente que farmacéutico porque son más las personas que quieren ser farmacéuticos que los que quieren ser presidente de la república, y por lo tanto, razonaba Macedonio, estadísticamente resultaba más fácil en Argentina ser presidente que farmacéutico. Ese

era el punto de partida para la campaña que tiene todas las características de un práctica conspirativa destinada a producir efectos mínimos pero muy metafóricos en la realidad y que de hecho son una crítica práctica del funcionamiento de la política.

La vanguardia contra el consenso

Para ampliar esta relación entre vanguardia y complot, me gustaría partir de una idea muy interesante del libro de Carl Schorke "Viena fin-de-siglo". El libro no es nada extraordinario, pero tiene una idea que me parece muy buena porque al analizar la serie de elementos que están creando las condiciones de posibilidad de lo que sería el espíritu de vanguardia a finales del siglo XIX y principios del XX. Schorke dice que la vanguardia es un efecto de la crisis del liberalismo y esa idea me parece muy original y muy productiva. No he visto antes establecer esa relación: el liberalismo como pensamiento dominante que se astilla y produce una serie de reacciones y de polos que definirán las políticas del siglo XX, entre ellas la vanguardia. En la Argentina esa crisis del liberalismo tiene lógicamente formas específicas, es un efecto de la crisis producida por la inmigración y de los debates que se generan en las clases dominantes sobre la necesidad de modificar el programa que Sarmiento y la generación del 37 habían establecido como modelo. Y la crisis se desata hacia fin de siglo en la política argentina como efecto de la aparición de las masas, del enjambre de inmigrantes, con sus lenguajes y sus modos de vida y su práctica social que alteran el modelo armónica imaginado por Alberdi y Sarmiento y producen una crisis política, una crisis de la gobernabilidad como diríamos ahora, de representatividad que culmina y se concentra en la fractura y el enfrentamiento entre Roca y Pellegrini que va a terminar en una resolución desganada digamos así, con la ley Sáenz Peña de 1912. Todo esta crisis que es una crisis del liberalismo como contexto unificador, esta fractura, de hecho, ha sido estudiada como condición de la aparición del nacionalismo, que es visto como alternativa frente a

esa tradición liberal en crisis. La inversión de la oposición entre civilización y barbarie, podría ser la metáfora de esa situación, esto es clásico ya en el análisis de la cultura argentina. La lectura que hace Lugones del Martín Fierro en 1913 puede ser un ejemplo de ese punto de viraje. Es muy habitual establecer ese tipo de relación, pero lo que habría que agregar aquí es la relación entre esa crisis de liberalismo y la aparición de una política de vanguardia en la cultura argentina. Podríamos decir entonces, que en la Argentina esa crisis del liberalismo es el contexto de Manuel Gálvez, de Rojas, de Lugones, del llamado primer nacionalismo argentino, pero también de Macedonio Fernández y de sus estrategias políticas y culturales conspirativas y vanguardistas.

Podríamos ver entonces a la vanguardia como una respuesta política, propia, específica, al liberalismo, a los procedimientos de construcción del poder político y cultural implícitos en el liberalismo, una respuesta a la idea del consenso y el pacto como garantías del funcionamiento social, la visibilidad del espacio público, la noción de representación y de mayoría como forma de legitimidad. La vanguardia vendría a cuestionar estas nociones, con su política de secta, de intervención localizada y secreta, con su percepción conspirativa de la lógica cultural y de la producción del valor, como una guerra de posiciones. El modelo de la sociedad es la batalla, no el pacto, es el estado de excepción y no la ley. La vanguardia hace ver lo que las ideas dominantes niegan y se propone asaltar los centros de poder cultural y alterar las jerarquías y los modos de significación. Utiliza las maniobras de fraternidad y terror de los grupos en fusión de los que hablaba Sartre contra la falsa ilusión del acuerdo y el consenso, contraponen la provocación al orden, opone secta a mayoría, tiene una política decidida, a la vez escandalosa y hermética, frente al falso equilibrio natural del mercado y a la circulación de los bienes culturales. La vanguardia artística se descifra claramente como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y del arte, como un complot que experimenta con nue-

vas formas de sociabilidad, que se infiltra en las instituciones existentes y tiende a destruirlas y a crear redes y formas alternativas. Antes que nada establece un corte entre mundo cultural y democracia, los presenta como antagónicos, la democracia es una superstición de la estadística como decía Borges parafraseando las acciones políticas paralelas de Macedonio Fernández. Obviamente toda la política de la vanguardia tiende a oponerse al gusto de la mayoría y al saber sometido del consenso. La vanguardia inmediatamente plantea la necesidad de construir un complot para quebrar el canon y negar la tradición establecida e imponer otra jerarquía y otros valores. El arte se ha desligado del liberalismo, y quizá, como lo vio bien Benjamin, Baudelaire fue el primero que captó ese corte, y definió al artista como a un agente doble, un espía en territorio enemigo.

Construir la mirada artística antes que la obra

Se puede usar como ejemplo de esa posición la conferencia que Gombrowicz da en 1947 en la vieja librería Fray Mocho de Sarmiento y Callao. Se llama "Contra los poetas" y forma parte de la campaña que Gombrowicz inicia en esos años para provocar y promover su figura y su obra, porque en el 47 aparece la traducción de Ferdynand y se publica en español "El matrimonio" traducida por Gombrowicz con nuestro amigo Russovich. Cualquiera que lee el "Diario" o la correspondencia lo ve a Gombrowicz intrigando y armando redes y conspiraciones para imponer su obra. En 1947 sale de la oscuridad en la que había vivido en Bs.As. desde 1939 y empieza a actuar con la lógica de un conspirador. Antes que nada anuncia que es un escritor del nivel de Kafka pero por supuesto todo el mundo piensa que es un farsante, nadie lo conoce, nadie lo leyó, aunque ya se ha ganado un grupo de iniciados y de adeptos entre ellos a Mastronardi y al gran Virgilio Piñera. La conferencia que da en Fray Mocho es una de las primeras acciones que lleva adelante para darse a conocer. La situación de por sí es fantástica, primero porque es una conferencia que da en español, enton-

ces hay que imaginar ese idioma en el que habla, el público que acude está se supone interesado por la cultura, por la literatura, por la poesía. Entonces da una conferencia para decir que la poesía no existe, que no existe ningún elemento específico que pueda determinar un texto como poético. Soy un gran artista dice y sé bien de lo que estoy hablando. Se opone a la idea de que existiría algún elemento interno en el lenguaje que haría posible identificar como poético un texto y considera que la decisión externa es lo que define qué debe entenderse por poesía. Es decir que la poesía no sería otra cosa que una disposición a ver algo como poético y no un procedimiento o una esencia que permitiría diferenciar un uso poético del lenguaje. En un punto podemos decir que esa conferencia se opone a la gran tradición de la crítica literaria que surge con el formalismo ruso y que tiende a definir lo que Jakobson llamaba la literaridad, es decir, el elemento específico que convierte en literario a un texto. Cuáles son los procedimientos y las formas que permiten decir que un texto es un texto literario. Una gran tradición crítica del siglo XX se centra en definir el elemento particular que en el uso del lenguaje permitiría identificar como poético a un texto, mientras que Gombrowicz se pone en la posición contraria y considera que la poesía no es sino una convención, una decisión arbitraria, lo que podríamos llamar un saber previo, es decir una precognición que define a la poesía como tal sin que interese la materialidad del texto. La poesía es una disposición a ver como poético un texto. Este sería el circuito sobre el cual Gombrowicz construye su reflexión y dicta en un español imposible esa conferencia, una performance en realidad, una especie de acto político privado, y fabrica ese panfleto legendario, uno de los grandes provocaciones artísticas contra el arte que se han hecho, comparable a "¿Qué es el arte?" de Tolstoi. Por supuesto hay que imaginar la indignación y el escándalo que era justamente lo que Gombrowicz trataba de producir. Pero lo más divertido es que entre el público estaba el presidente del Banco Polaco que escuchó la conferencia y le dio trabajo. Juan Carlos

Gómez cuenta esa situación paradójica digamos. Gombrowicz ha realizado un gambito perfecto, se saca de encima a los poetas y se gana a un banquero. Porque Gombrowicz sale de la indigencia en la que había vivido hasta entonces y trabaja siete años en el Banco y ahí va a escribir *Trasatlántico*. Me parece que esa relación entre la conferencia contra poetas y el banquero polaco es casi una alegoría y ese es el sentido de la observación de Gómez, abre una línea digamos, para pensar la conexión entre poesía y dinero, entre los artistas y los banqueros. Trabajaba poco, parece, en el banco, Gombrowicz, se dedicaba a aterrorizar a las secretarías y a escribir su novela en un cajón de su escritorio que cerraba frente a cualquier presencia inoportuna. Esta cerca del dinero, cerca de los cajeros, pero a un costado, mirando desde otro lugar y trabajando en alguna ocupación indescribible. Hacia su negocio, como quien dice. Pero ese cruce permite pensar cierta circulación. "Money is a kind of poetry" como dice el poema de Wallace Stevens. Hay una red ahí que habría que reconstruir. El dinero en Arlt, la obsesión por la usura en Pound, el derroche en Joyce que daba propinas increíbles y luego se justificaba diciendo que esa manera de desprenderse del dinero tenía que ver con su creatividad, en el libro de Ellman hay algunas descripciones muy precisas de esa especie de teoría económica de Joyce que veía una relación entre el fluir de dinero y el fluir de las palabras en el "Finnegans", el poeta como economista, la teoría poética como una forma de economía. Por otro lado muchos poetas han trabajado en los bancos, Gombrowicz y Eliot y Raúl Gustavo Aguirre y tantos otros trabajaban donde estaba la plata, entonces el banco como escenario de los poetas. La circulación, e intercambio, los prestamos, el crédito, el interés, en definitiva el carácter arbitrario del dinero que es una convención, ...como la poesía diría Gombrowicz. ¿Qué pasa si los particulares se deciden a hacer dinero como los poetas a hacer poesía? Fabricar valores, formas de equivalencia. Era la obsesión de Arlt. Hacer plata en el sentido literal, fabricarla. Ya que el estado manipula la circulación y el flujo

sería posible imaginar una sociedad alternativa, un grupo que establece su propia economía. Haría mucho que decir sobre esto y me parece que el proyecto Venus está en esa línea, crear una moneda, un medio de intercambio que actúe como la poesía, es decir que establezca trueques, formas del valor, un sistema metafórico de canjes y prestaciones. Porque así define la poesía Gombrowicz como una convención y un lazo social y un sistema de crédito, esto es, de creencias. Para Gombrowicz la economía poética, digamos, el sistema de valor, el fondo que garantiza la forma, se sostiene sobre una convención, sobre un acuerdo, sobre un saber previo. Y lo que me interesa señalar es que la posición de vanguardia actúa sobre ese saber previo, altera esa convención establecida. La lucha de la vanguardia esta dirigida a ganar posiciones y alterar ese saber previo, ese fondo acumulado que decide que es lo poético y lo literario y que es el valor. La lucha literaria diría Gombrowicz, se juega ahí. Y la vanguardia se define como una táctica de combate en ese campo, se ocupa antes de ese saber previo que de las obras mismas. Se ocupa de lo que Brecht llamaba los modos de producción de la gloria. Modos sociales de producción que definen una economía del valor, hay que atacar esos regímenes de propiedad y de apropiación que no depende del consenso o de una regulación natural, son el resultado de relaciones de fuerza y de una lucha que impone ciertos criterios y anula otros. No hay vanguardia sin tradición y la tradición dice la vanguardia, se transforma en sentido común, en el sentido común menos común en apariencia, el gusto estético, el pleonismo de los entendidos que como dice Gombrowicz entienden lo que entienden y saben lo que todos saben que hay que saber y por supuesto Gombrowicz ataca esa posición, ataca la convención y el acuerdo implícito. La poesía es como el dinero, circula, se desvaloriza se atesora, hay usura, hay inflación, hay escasez, hay un régimen impuesto de valor. El artista es el que ataca eso, dice Gombrowicz, el que conoce el carácter arbitrario del valor, la forma como la llama Gombrowicz, la convención que domina y

contra la que es preciso luchar. Mas lejos no se puede llegar, bueno si se puede llegar, basta leer el panfleto que Gombrowicz escribió contra Dante que casi le hace dar un síncope a Ungaretti. Todo el debate literario ya no pasa entonces por la especificidad del texto sino sobre sus usos y sus manipulaciones. Ahí se define la política conspirativa de la vanguardia. Se trata de actuar sobre esas condiciones que van a generar la expectativa y a definir el valor de la obra. Se termina con la noción de que el valor literario reside en la obra misma y se empieza a insistir sobre la idea de que ese valor es una intriga social. Lo que sabemos del texto antes de leer es tan importante como el texto mismo. Esta disposición es un elemento básico. Borges ha insistido sobre esto, clásico, decía, es aquel texto que leemos como si fuera un clásico. Sabemos que es un clásico y entonces nos disponemos a leerlo de una manera que hasta sus defectos nos parecen deliberados. Podemos decir que la vanguardia ha intentado modificar ese sentido común, ese lugar estabilizado y la forma que ha encontrado es la práctica de intervenir en ese espacio de consenso para crear otro saber precio, digamos así. En definitiva entonces la idea el complot vanguardista como una política que parte de la hipótesis de que el valor no es un elemento interno, immanente, sino que hay una serie de tramas sociales previas sobre las cuales el artista también debe intervenir. Y que esas tramas definen lo artístico. Son lo artístico. Por eso, a menudo, la práctica de la vanguardia consiste en construir la mirada artísticas y no la obra artística. Obviamente Duchamp, Macedonio, han hecho eso. Construir la mirada artística antes que la obra. Esto supone obviamente otra noción de lo que es la crítica artística, porque la construcción de esa mirada y su imposición supone un plan, una estrategia, una posición de combate, una sistema de alianzas. Como crítica abandona el aspecto puramente negativo y practica no ya la negación de una obra o de una práctica artística sino la postulación de una red y de una intriga y la construcción de otra realidad, abandona la obra que critica como si fuera un objeto en de-

suso y se dedica a crear una alternativa. En definitiva la vanguardia sustituye la crítica por el complot.

El fracaso de Nietzsche

Ahora bien, para volver al principio ¿qué es un complot? O mejor ¿cómo podríamos pensar las formas anti-sociales y anti-estatales y anti-artísticas de conspiración? En principio el complot supone una conjura y es ilegal porque es secreto, su punto de ilegalidad no debe atribuirse a la simple peligrosidad de sus métodos sino al carácter clandestino de su organización. Como política postula la secta, la infiltración, la invisibilidad. Intenta modificar relaciones de fuerza que le son adversas y tiene a la huida como condición. El complot implica una política basada en la debilidad extrema y en la amenaza continua de ser descubierto. Su política es una política basada en la inminencia de una derrota y en la construcción de redes de fuga y de repliegue.

El conspirador borra sus huellas, no tiene posesiones, esta siempre dispuesto a abandonarlo todo, antes que nada su nombre, hacerse anónimo, cruzar la frontera, convertirse en otro. Klossowski ha visto ahí la figura del filósofo. Esa combinación de secreto y amenaza, de conjura y soledad, se unen en lo que ha llamado el efecto Nietzsche, y este cruce ha sido pensado de un modo extraordinario en su libro sobre "Nietzsche y el círculo vicioso" que se publicó en 1969. Un libro dicho sea de paso que discutíamos mucho con Germán García, con Oscar del Barco, con Ruth Carranza y con otros amigos, en los tiempos del grupo "Literal" y de la revista "Los libros".

Klossowski señala que el pensamiento de Nietzsche, a medida que se desarrolla, abandona la esfera propiamente especulativa para adoptar la forma de un complot. Son los preliminares de un complot cuyo destino final es el fracaso y que esta escrito en las cartas últimas, en los escritos póstumos, en el anuncio de la inminencia de una catástrofe y en el advenimiento del nihilismo. Y esa derrota que Klossowski lee

en la enfermedad y en el aislamiento extremo de Nietzsche en Turín es un efecto del triunfo del cálculo económico por encima de cual estado, la maquinación económica como práctica que repite en otra dimensión e invierte las predicciones de Nietzsche. Ahí está lo extraordinario de la lectura de Klossowski y de la serie de pensadores que han imaginado una teoría económica a partir de esta noción nietzscheana de la economía como confabulación. Por un lado la economía es pensada bajo la forma del complot, una conspiración que mueve masas y territorios y por otro lado lo que podríamos llamar la respuesta conspirativa a la conspiración, el intento de integrar pequeños círculos que buscan construir una economía cerrada, una economía utópica, digamos así, una economía regulada por el goce y por los intercambios improductivos, la definición de una teoría económica potencial que define toda una línea del pensamiento contemporáneo. Esta presente en Bataille, en Caillois, en el Klossowski de "La moneda viviente" y también por supuesto en Deleuze con sus hipótesis sobre los flujos libidinales y la oposición entre deseo e interés y los trueques imposibles que regulan la lógica del sentido. Una sintomatología de la vida económica que define un nuevo régimen de conceptos. Ya Benjamin había establecido en las notas para el libro sobre Los pasajes de París una relación muy sagaz entre la idea del eterno retorno y la circulación del dinero.

La clave de la lectura de Klossowski, una de las claves digamos mejor de ese libro extraordinario, es la idea de la economía entendida como una práctica de experimentación sobre los sujetos. En este sentido la economía es una manipulación invisible y múltiple que anuda y ata los individuos y los grupos y los conjuntos a los movimientos del dinero. Las poblaciones están tramadas en esos desplazamientos demenciales del capital. Ha surgido a la vista de todos una nueva forma de significación que sustituye, como Nietzsche leía en un pasaje del "Fausto" de Goethe, el signo de la cruz por otro signo demoníaco inscripto en la doble cara de la moneda. ¿Quién firma el dinero, qué poder autentifica su

valor, que esfinge representa a ese equivalente general que regula el intercambio de masas y la repetición periódica de las crisis? Esa es la pregunta de Nietzsche y su respuesta es ver a la economía bajo la forma de un conjura mundial. Frente a esa maquinación secreta intenta una defensa trágica. El complot de Nietzsche es un intento heroico de oponerse a la economía vista bajo la forma de una conspiración que disuelve a los sujetos en sus flujos abstractos. Cualquiera puede imaginar en ese punto el sentido de la intervención de Elizabeth Nietzsche-Förster la hermana que se ocupó de la edición tendenciosa de los textos inéditos que son justamente los que trabaja Klossowski. Mientras la manipulación exaltada de los escritos inéditos realizada por el matrimonio Förster anuncia una victoria, Klossowski lee ahí el fracaso de Nietzsche y desplaza de ese modo por completo la discusión y abre una nueva etapa en la lectura de los textos.

Esa es la derrota de Nietzsche, dice Klossowski, y en la derrota reside su lucidez de visionario sobre las eras que se avecinan y el anuncio de las crisis que nunca se han visto. Escribe Klossowski: "La idea del complot como práctica de experimentación sobre los sujetos, la idea del aislamiento de un grupo humano como método para crear una serie de plantas raras y singulares, una raza que tuviera su propia esfera de vida libre de todo imperativo de virtud, ese carácter experimental del proyecto constituía el propósito mismo de un complot para Nietzsche. ¿Qué planificación podía prever un invernadero de este tipo? En los hechos se inscribe y es conducido por el proceso de economía. En efecto ¿qué régimen económico bajo cualquier aspecto no tiene actualmente ese carácter experimental? Los métodos que se ponen en práctica tienden a formar una categoría de experimentadores quienes con conocimientos de causa, si bien son incapaces de producir, constituyen una fracción con su propia esfera de vida, que al menos se atribuye el mérito con todos los privilegios que resultan de ella, de extirpar como si fuera cizaña los menores gérmenes de plantas raras y singulares, prevención sin duda no menos costosa que la de cultivarlas". Habría una tensión entre la práctica sobre los sujetos que el propio Nietzsche imagina y la experimentación sobre los sujetos que realiza la propia economía. Se extirpa de la sociedad a

los individuos y a los grupos que para Nietzsche serían justamente los sujetos sobre los cuales se constituía la nueva sociedad. Es el carácter improductivo el que aparece como excluido del funcionamiento social, y es el carácter improductivo aquel que para Nietzsche estaría en el centro de la constitución de una nueva clase de sujeto.

Lo que viene a decir Klossowski es que mientras Nietzsche tiende a imaginar la práctica y la experimentación y la constitución de cierto tipo de sujetos, la economía se ocupa de hacer eso de un modo invertido, digamos, así, de extirpar a esos mismo sujetos, y de anularlos. Habría una tensión entre la práctica que el propio Nietzsche imagina como posible y la práctica de la economía que tiende a sacar de la sociedad a los sujetos que para Nietzsche serían los sujetos sobre los cuales se constituirían los nuevos valores, las plantas raras y exóticas como las llama.

Aquí podemos decir que el complot nietzscheano tiene como modelo básicamente la creación artística, en el sentido de que aquel sujeto improductivo, que sería el fundamento del complot para oponerse a la productividad generalizada de la economía y de la sociedad, es el artista. Frente al filósofo y al sabio (Sócrates), frente al político y al economista, Nietzsche opone el artista como sujeto de la verdad. El artista aquí es el anti artista, obviamente y debe ser entendido en el sentido de Gombrowicz: no el artista que se autodesigna sino el que se niega como tal, el sujeto de la pura percepción artística, el que mira a la distancia, el que se oculta, el sujeto que se opone al gusto y a la estetización generalizada, el artista como comediante que se ríe del arte. En este sentido el complot de Nietzsche no puede triunfar, solo puede anunciar el porvenir y actuar en las sombras y en la soledad. Por eso el complot de Nietzsche es entendido por Klossowski no ya como voluntad de poder, sino como voluntad trágica, esto es, dionisiaca, es decir, fundado en una economía del gasto, de la destrucción y del goce.

Eso explica creo, lo que podemos llamar la reacción posmoderna, la crítica a la vanguardia que deriva, obviamente del triunfo del liberalismo. Si hay un renacimiento del liberalismo hay crisis de la vanguardia y todos retroceden hacia el mercado y hacia las instituciones establecidas. En este sentido la afirmación posmoderna

se conecta con la afirmación del liberalismo y del neo liberalismo y la construcción de nuevo contexto unificador. En este sentido El libro de Daniel Bell "Las contradicciones culturales del capitalismo" es el texto que funda la noción de posmodernidad, está escrito a comienzos de los 70 y su hipótesis central (que es el anuncio de un programa de acción) dice que no puede haber una sociedad que funcione con una cultura que es opuesta a su sistema de legitimidad. Hay una contradicción, dice Bell, entre el funcionamiento de una sociedad basada en el consenso, en los valores tradicionales y un arte y una cultura que exaltan la ruptura, los valores antisociales y la negación. Y lógicamente el primer texto al que se refiere Bell en su crítica a los críticos culturales de la sociedad es "El nacimiento de la tragedia" de Nietzsche. La sociedad, dice Bell, no puede respaldar y auspiciar una cultura que se opone a la moral que esa sociedad necesita para funcionar, no puede considerarse legítima una cultura que se opone a la norma social, a la ética del trabajo, a los valores de la familia y que exaltan la destrucción de las normas, la liberación sexual, el arte ilegible. La sociedad necesita una cultura que refuerce su funcionamiento legítimo. No puede valorar una cultura que se opone a sus fundamentos. Bell que es un crítico cultural muy refinado, un hombre que está al día en el pensamiento contemporáneo, lector de Benjamin, de Adorno, una figura clave en la reacción conservadora en la academia norteamericana, es el primero que define el concepto de posmoderno y de posmodernidad y es el primero que define el sentido básico de esa reacción contra la tradición de las vanguardias y las culturas alternativas del siglo XX. Podríamos decir que de un modo muy sofisticado, de hecho yo no conozco nada mejor en la definición de posmodernidad que el libro de Bell, hace un uso cínico de la hipótesis marxista de que las ideas dominantes "deben ser" las ideas de las clases dominantes, que no puede haber escisión y que si la hay, algo está fallando en esa cultura. De hecho se convierte no sólo en el que define y difunde el término posmoderno como un nuevo conjunto cultural sino que se convierte de hecho también en el que acompaña y se anticipa a lo que la economía neo liberal está realizando por si misma y propone una respuesta cultural acorde con la lógica de esa nueva situación. Hay que construir

una cultura que legitime esa nueva situación y a esa nueva cultura que anuncia a principio de los 70 la llama posmoderna y la define como la única cultura legítima. Me parece que el triunfo del liberalismo y del neoliberalismo y el retroceso de la vanguardia vendrían a darle la razón a la hipótesis de Schorke de que hay una oposición entre liberalismo y vanguardia. Si triunfa el liberalismo no habría entonces espacio para la vanguardia.

Una sociedad secreta con una economía del deseo

Para terminar, me gustaría recordar una clase dictada por Bataille en Le College de Sociologie en 1938 sobre la noción de sociedad secreta. Posiblemente a esa clase asistió Benjamin que estaba en París, escribiendo su capítulo sobre los conspiradores, sobre Fourier, sobre lo que el propio Benjamin llamaba el comité invisible, la idea de que era posible en la sociedad captar la existencia de una conspiración para comprender su lógica. En esa conferencia Bataille plantea la existencia de la sociedad secreta como una suerte de contrasociedad que permite crear una energía para modificar el funcionamiento social. Frente a la estabilización de la sociedad industrial, la solución de Bataille es la constitución del micro grupo de conjurados que postula y aspira a una contraeconomía, una economía pulsional, una economía del deseo y del goce. Y ahí surge lo que podríamos llamar una nueva teoría económica. Gombrowicz avanza en esa línea también y pone la noción de vicio como nudo de la lógica económica. "A la humanidad, dice Gombrowicz, le han sido dados ciertos vicios y sobre esos vicios se ha creado un mercado". Y por su lado William Burroughs ha pensado la adicción como la utopía de la economía capitalista y a la droga como la mercancía por excelencia. La droga, dice Burroughs, es el producto ideal, la realización mas perfecta de la economía capitalista porque produce la utopía de consumidor, el consumidor que no puede vivir sin consumir.

La economía entonces es vista como productora de síntomas y de desvíos. Ahí se define esa tensión entre la ilusión de un complot que se opone a la sociedad sin ser un complot político en el sentido explícito, y el funcionamiento de una sociedad que naturalmente genera un tipo

de racionalidad económica que tiende a poner el beneficio, la circulación del dinero, la ganancia como formas visibles de su funcionamiento, pero que en realidad esconde una red hecha de adicciones y de ideas fijas y fetiches, de bienes sagrados y de carencia absolutas. Y esa tensión entre dos economías cruza todo el debate sobre el arte y el valor. El arte visto a la manera de Gombrowicz, digamos, es un especie de complot realizado por un grupo que tiene como objetivo generar una economía propia, con su propio sistema de valor y de intercambio y eso es lo que esta abajo de la práctica de estos artistas, la idea de crear una economía privada, digamos, cada cosa vale lo que uno quiere. Para terminar quisiera leerles una suerte de parábola, muy divertida, el relato de un economista muy conocido, Keynes. En el libro de Bataille de "La parte maldita", que es un intento de teorizar esta contraeconomía digamos así, donde Bataille siguiendo la línea de Klossowsky y obviamente de Nietzsche intenta pensar una economía dionisiaca, una economía del derroche y del gasto, y hace una exaltación de la noción de crisis como un punto de ruptura del funcionamiento normal del sistema, y por lo tanto, un momento donde se ve funcionar aquello que no es tan racional como a primera vista parece el sistema querer decirlo. El sistema dice de si mismo lo que realmente es, sólo en tiempos de

crisis. Entonces en ese momento Bataille incorpora un pequeño relato una parábola. La llama "El misterio de la botella de Keynes", refiriéndose al economista, y cita este texto de Keynes, como una suerte de respuesta subterránea a la crisis de la economía. "Si el tesoro público metiera dinero en botellas, las enterrara a cierta profundidad en minas de carbón abandonadas, las cubriera de escombros y luego encomendará a la iniciativa privada, de acuerdo con los bien conocidos principios del laissez fair, la tarea de desenterrar el dinero, claro está que siempre que se obtuviera el permiso para hacerlo por medio de las concesiones de explotación del suelo donde están enterradas las botellas, desaparecería el desempleo, y gracias a sus efectos, la renta real de la sociedad, e incluso su patrimonio aumentarían por encima de los niveles actuales." Enterrar plata en una botella, en medio de la noche, otro complot más, en la serie de conjuras irónicas y políticas que circulan desde siempre y que yo quise discutir esta tarde aquí con ustedes.

Página/12

Sección Artes Plásticas

todos los martes

La ciudad doliente

Por Esther Cross

Vamos a dar una vuelta por la calle, este es el momento. Oigan. Miren, pisen. No va a ser tan fácil. Hay tanto para ver. Tanta sorpresa a la vez anunciada e imprevista a cada rato en las esquinas. Las guías de turismo publicadas apenas hace unos meses se han convertido en compendios de la inexactitud. Es que la historia, que, vista en perspectiva, opera a largo plazo, cambia por sismos. Y acá hay uno. ¿Quieren deporte de alto riesgo? Vengan. ¿Quieren andar sobre un piso que se mueve? Acá estamos. Es que sobre el mapa mental de la ciudad se ha calcado otro, que pocos querían ver. Ha salido a la luz, se ha posado como un guante sobre el dibujo de las calles. Lo que se había tapado, lo que se había hundido y ocultado casi con sorna, ha brotado y no hay forma de no verlo. ¿Quieren marcha, en todos los sentidos? Aquí tienen. Oigan. La noche no es igual. Me tiro en el sillón del living a leer un libro y alguien llama por teléfono. No puede oírme por el ruido de esas sirenas furtivas y algún mensaje que suena en un grito pelado que dura un segundo y te hiela la sangre. Hay un hombre que gritó hijos de puta. Nadie tiene que preguntarle a quiénes se dirige. Un silencio, fugaz pero innegable, le sigue de inmediato, como un asentimiento, como un halo de respeto en el que parece concursar hasta el tráfico. Cierro la ventana y me doy cuenta de que antes no era así, pero de que ahora, maldición, me estoy acostumbrando. Vuelvo al teléfono. Ah, mi ciudad ya no es la misma. ¿No me creen? Tomamos por la avenida Callao. Y podemos hacer un juego, que además es gratis. Por ejemplo. Yo voy por esta vereda. Y el otro por la de enfrente. Nos encontramos en una esquina, a dos cuadradas. El que contó más negocios cerrados en el camino, gana –o pierde, en este caso, ya es lo mismo. Hay variantes más sutiles. Contar, por ejemplo, los

carteles de edificios de alquiler o venta, o venta o alquiler al mismo tiempo, los locales con leyendas de despedida. Si a veces esas leyendas hasta parecen los nombres de las sucursales de una de esas megamarcas, empresas poderosas en cadena: Liquidación por Cierre S.R.L. Nos Vamos S.A. Últimos Saldos Inc. ¿Se les da, más bien, por el consumo y quieren ofertas? Vengan, que aquí hay miles. Y si en cambio prefieren el turismo esotérico, ya no hace falta que esperen inútilmente a toparse con un fantasma en los pasillos del cementerio de la Recoleta. Las calles están llenas y en una escenografía acorde de negocios cerrados o terminales. Ahí está. Esa cola de deportados que hace guardia desde la noche temprano son argentinas y argentinos que esperan, con la paciencia del mar y la impaciencia de la angustia, en la puerta del consulado de España. Bajo la voz, miro a un lado y digo, con la mano tapándome la boca: son los que se van. O los que están en eso. Las sombras acostadas bajo las marquesinas son las de otros fantasmas. Los que se fueron, los que echaron, pero adentro. Gente que tiene que vivir en la calle. Esta es una temporada prolífica. Cada vez hay más. Un auténtico museo al aire libre: en algunos bares, la silla vacía en la mesa que siempre ocupaba ese político al que un día empezaron a gritarle. Lo corrieron hasta aquí. Y están las ausencias elocuentes de otros tantos en otros bares y restaurantes. Dicen, digo yo mirando para el otro lado, que no salen de las casas por el miedo que tienen a que los reconozcan. La gente es así acá. Primero los conocen, después los reconocen. Nazareno, leo en una pared, largate o te colgamos. Así las cosas en la calle. ¿Alguien prefiere las películas de acción? No hace falta que paguen un pasaje a los estudios de Los Ángeles. Aquí hay acción, hay persecuciones en vivo y en directo. No hay dobles ni maquetas. Esto es la realidad. Por ejemplo, el otro día salí a la

calle. Había un lío de ambulancias, patrulleros, y gente en las esquinas. Parece que una señora iba caminando cuando le pasaron a ras tres tipos que iban en una moto y uno le arrancó la cartera. Un policía gritó alto, -gritó: alto- no sé cuántas veces, y disparó -creo que tres. ¿Prefieren la aventura del pensamiento? Es simple. Ese día me dediqué a hacerme preguntas. Cosas de neurótica. Teoría de las proporciones. Imaginen. Todas las ramificaciones de mi respuesta. Un día de estos salgo a machetazos a cortar todas las ramas y me quedo con la raíz más desnuda de la verdad. Esto que pasa es violento. Esto que pasa es terrible. Y si les gustan los chicos, bueno, hay miles. Están en la calle y saben hacer de todo. Algunos paran en la puerta de los supermercados. Otros revuelven las bolsas de basura. Otros limpian los parabrasis. Y otros ya casi no hacen nada. Se sientan ahí, como en un sacrificio, padeciendo la humillación de estar irremediadamente expuestos en su desamparo ante los ojos que hasta hace pocos meses no los veían pero que ahora, por suerte, quieran o no, empiezan a mirarlos. Y ya no son los mismos cuando siguen. ¿Quieren escritura under? Lean esos graffitti. Los que eran islas forman ahora una especie de cadena de murales, escrita en las fachadas de los edificios, en los tabloneros de las obras que persisten y las que quedaron inconclusas, una red de mensajes que abundan en palabras que son en sí muy fuertes. También podría salirse a recorrer el circuito de mensajes. Es probable que en un momento, en una cuadra, después de haber caminado decenas y decenas, se lleve a la palabra final que acaba de ser escrita por un hombre resuelto a tomar una decisión. ¿Quieren misterio? Acá hay treinta muertes que aclarar. Bueno, treinta mil treinta muertes, los números -si lo sabremos nosotros- tienden a ser implacables. Oigan, digo, tapándome la boca y silbando bajo, hay varias coincidencias. Las 30 muertes tuvieron lugar el mismo día, el 20 de diciembre. Y seguimos caminando. Es que hay tanto para ver en pocas cuadras. Esa no es una feria al aire libre, es una asamblea barrial. Están deliberando. Y no, ahí no hay un

concurso de cocina a la intemperie. Son personas que avanzan a las filas de algún cacerolazo. Gracias a las revistas de ricos y famosos, no es difícil saber a dónde dirigirse. Y si a alguien le gusta el difícil deporte de la lógica, tenemos miles de paradojas. Por ejemplo, hay gente que duerme en la calle que de golpe, inexplicablemente, trabaja de estar en la calle. Les pagan, les digo, negando con la cabeza, con una sonrisa medio incrédula, por dormir en la cola del consulado y entregar el lugar al otro día temprano a la mañana. Es más. Esas rejas que ahora se ven en las fachadas de los bancos. Son para evitar saqueos -¿son para evitar saqueos!, ¿no es eso una ironía?. Y esas paradojas están por todos lados y tienen sus deslices y a veces pueden resultar engañosas y te rompen la cabeza. No le teman al señor que entra en el banco y reclama sus ahorros, granada -de juguete- en mano. Todo un acto de coherencia. Si sus ahorros también resultaron ser un juego. Y, a la inversa, algunos policías que el 20 de diciembre apuntaron con balas de goma -que ya eran más que un error- dispararon balas de plomo -de donde aquí también hay magia. Y el otro día arrestaron a una gerente de un banco porque se negó a entregarle a un ciudadano la plata que tenía en el corralito y que le habían autorizado a sustraer por un recurso de amparo. Y en ese juego de corrales en que todo el mundo parece estar a la vez adentro y afuera de las rejas -pero la palabra reja está encerrando todo- al mismo tiempo y bajo el mismo aspecto, no es de extrañar que pasen otras tantas cosas. A la vuelta de mi casa, hay un bar. Esos que ven ahí parados junto al kiosco de revistas y diarios no son Tweedledee y Tweedledum. Y parecen tan pegados como ese par de siameses. Son unos vecinos que ni se conocían pero que ahora entablan conversación. Es que ahora tenemos identidad mundialmente reconocida. Se dice, los italianos son apasionados, los franceses son racionales al grado de la sensualidad, los ingleses son ingleses -no hay con qué darle- y ahora resulta que estamos en la lista porque han dicho que somos desorganizados. Bueno, tienen razón. Lo que ellos llaman desor-

ganización se ve por todas partes, ya les conté, lo vieron. Desorganizados. Como dicen, ya no importa el nombre, importa lo que nombra. Y lo que estaba debajo está saliendo como la parte de abajo del iceberg, el salto de la ballena. Si el asfalto oscila un poco debajo de tus zapatos al caminar, también es cierto que hay una efervescencia en el aire. Gente que no se conoce pero habla en las esquinas. Cuando era chica, me gustaba jugar al túnel del tiempo y como todos casi siempre elegía momentos de la historia que fueron trascendentes. La Revolución Francesa, por ejemplo. Los últimos días de Roma. Esas cosas. Paro en la esquina. De espaldas al cementerio. Es raro, ya sé, digo, con toda convicción, pero yo quiero estar aquí. Sé que es

la única vez en la vida en que si tuviera que apuntar el momento elegido en el túnel de la historia, sería este. El presente. Me di cuenta, digo, sorprendida por la seguridad, de que lo que a mí me gustaba de ese juego de elegir un momento en el túnel del tiempo era la sensación de tener conciencia de lo que pasaba mientras estaba pasando. Aquí tengo una oportunidad que no va a repetirse. No va a repetirse. Y a lo mejor no va a repetirse exactamente por eso. Entonces vamos.

(Este texto se publicara simultáneamente en "LITERASTUR", revista española de literatura en lenguas ibéricas, de Gijón)

Belleza y Felicidad

Galería de arte

Sergio De Loof
"Incurable"
Oleos

Javier Barilaro
"Géminis"
Dibujos

Inauguración 4 de mayo 19hs
Hasta el 29 de mayo
Lunes a sábados de 11 a 20 hs.
Acuña de Figueroa 9000
bellezayfelicidad@hotmail.com

Dabbah Torrejón

Arte Contemporáneo

Inn
Fabián Burgos
Alejandra Seeber
Pinturas
Mayo

S. de Bustamante 1187 (1173) Bs. As.
Tel (54 11) 49 63 25 81
dabbahtorrejon@interlink.com.ar
martes a viernes de 15 a 20 hs.
sábados de 11 a 14 hs.

Imágenes argentinas en la postdictadura ⁽¹⁾

El poder memorizar

Por Viviana Usubiaga

Introducción

Este trabajo propone analizar un conjunto de imágenes artísticas argentinas realizadas y exhibidas en Buenos Aires en los primeros años de la década de 1980. Si bien el recorte está fundado en el interés de revisar ciertas imágenes que devuelven una representación del sujeto en tiempos de transición de un poder político dictatorial hacia uno democrático, el texto es más un intento de recuperar el espesor del campo artístico de esos momentos que un recorrido exhaustivo de la producción de un grupo de artistas en particular. El foco de la mirada descansa en un corpus de obras que sugieren la reaparición de la imagen de la figura humana, que si bien nunca se dejó de representar, había sido relativamente restringida de las telas en los denominados realismos de la década anterior (2) y que en ese momento reaparecen y permiten reparar en nuevas significaciones.

En este sentido, el trabajo estudia a las imágenes como configuradoras de la memoria colectiva postdictatorial a través del análisis de las mismas, de los modos en que fueron exhibidas y de los discursos de los agentes de la producción artística de aquellos años.

Parte de lo dicho

Los relatos sobre el arte de los años ochentas sostienen al año 1982 como inaugural en la implementación de las ideas de la Nueva Imagen americana, la pintura salvaje alemana y la adaptación de la noción de Transvanguardia italiana (3) en el campo artístico local. Durante ese año se realizan tres exposiciones ya cristalizadas en la historia del arte argentino como introductorias de una pintura ligada al expresionismo, que no encarna estilos definidos sino que responde a la

subjetividad, un arte ecléctico, que rechaza la idea de vanguardia y manifiesta un desinterés por la búsqueda de lo nuevo, características todas afines al discurso posmoderno. (4)

La primera de ellas, fue la muestra colectiva del Grupo IIIII integrado por los representantes de la nueva generación, Guillermo Kuitca, Osvaldo Monzo, Pablo Bobbio, Ernesto Bertani y Miguel Melcom, que se realizó en el Centro de Arte y Comunicación. Días más tarde, Carlos Espartaco presenta en el Estudio Giesso a Alfredo Prior, Rafael Bueno, Guillermo Kuitca, Armando Rearte y Enrique Ubertone. Al titular a la exposición La Anavanguardia, el crítico se apropia del término "transvanguardia" adaptándolo a una versión local. Y en este sentido continúa su gesto de adhesión a las ideas de Bonito Oliva al manifestar en el prólogo del catálogo que la Anavanguardia "pone en duda el optimismo historicista de (la vanguardia), implícito en la idea de progreso y la de evolución del lenguaje" (5). La tercer muestra a la que se hace referencia se llevó a cabo en la galería del Buen Ayre y fue presentada por Jorge Glusberg con el título, importado de Estados Unidos, La Nueva Imagen. Artistas de diferentes orígenes, lenguajes y generaciones tales como Antonio Berni, Pablo Bobbio, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Américo Castilla, Ernesto Deira, Jorge De la Vega, Ana Eckell, Guillermo Kuitca, Rómulo Macció, Méndez Casariego, Osvaldo Monzo, Luis Felipe Noé, Juan Pablo Renzi y Luis Wells, son reunidos y etiquetados como un producto sostenido por un discurso no carente de fisuras que intentará dar cuenta de las vinculaciones de la nueva imagen con un cúmulo de experiencias artísticas dentro de proceso de la plástica argentina. (6)

Frente a estas experiencias, desde mediados de la década del '70 artistas como César Paternostro y Alejandro Puente trabajan con la recuperación de ciertos elementos de la imaginería

indígena latinoamericana dentro de un lenguaje abstracto. Sus trabajos involucran los conceptos de identidad, tradición, americanismo y regionalismo que también operan dentro del pensamiento posmoderno.

Estos dos tipos de planteos —brevemente expuestos— y extraídos de una trama mayor de expresiones que conviven dentro del campo artístico, corporizan dos posturas antagónicas pero igualmente criticadas en las reseñas actuales. El arte argentino de la década del ochenta parece haber quedado atrapado entre un "internacionalismo mimético", irreflexivo y "un localismo retrógrado". Carlos Basualdo, al reflexionar sobre los últimos años del arte argentino, afirma que "El internacionalismo mimético posee un carácter predominantemente formal (...), consiste en intentar copiar las obras sin reflexionar acerca del significado que las mismas poseen en el medio en el que han sido producidas. (...) Por otra parte, en el extremo opuesto están las obras o los artistas que, presas por el furor falsamente anti-internacionalista, esencializan otras estrategias formales, que pretendidamente estarían bendecidas por un contacto más íntimo con los orígenes y una presunta identidad nacional —claro que las estrategias estilísticas a las que se recurre en estos casos están siempre imbuidas de modernidad, y por lo tanto, de un tácito internacionalismo. En el primero de los casos se trata de un internacionalismo apurado, de revista mal leída, en el otro de un regionalismo mal entendido que hasta puede llegar a rozar la obstinación folklórica". (7) Desde esta perspectiva, la tentación por la copia y repetición acrítica de modelos importados opera en una producción que se deja tentar por el poder de un mercado que tiene más de espejismo para muchos que de realidad para pocos.

Queda pendiente la reconstrucción exhaustiva de un debate que excederá estas páginas, acerca de la valoración de la producción de los

años ochenta que da lugar a maniqueas versiones. Un debate que recupere las voces de los agentes que actuaron en la escena de aquellos años y que matice las posturas construidas en el presente al dar cuenta de los diferentes posicionamientos, intereses y negociaciones que configuran las condiciones de producción, circulación y recepción de las obras.

Algo de lo hecho

I
A partir de lo expuesto proponemos resituarnos en el año 1983 para recuperar algunas obras y así poder memorizar el arte posdictatorial de un otro modo. La representación del sujeto en imagen es el elemento clave sobre el que se focalizará la lectura de las obras en un contexto de producción que amplíe las perspectivas de visibilidad de ciertas imágenes. Se hace necesario revisar los nuevos y múltiples estilos que fueron interpretados como reproducciones de lenguajes internacionales para indagar nuevamente a las imágenes y encontrar áreas descartadas.

El contexto de producción de estas obras, una Argentina en plena dinámica de cambios y reacomodamientos políticos, sociales y culturales, no funciona como telón de fondo de la producción de estos años. Existen suficientes motivos coyunturales que dan cuenta de ciertas características de la expresión artística en una sociedad que por esos días se proponía liberarse de su oscuro pasado y embarcarse en la ilusión democrática. Este momento de transformación y redefinición de poderes implica procesos traumáticos. En este escenario, más allá de sus búsquedas subjetivas, las obras responden también a cuestiones más inmediatas vinculadas a la reconstrucción sociocultural, sin restringirse necesariamente a un arte político pero que devela los procesos traumáticos que atraviesa la sociedad en tiempos de transición.

II

La derrota de la guerra de Malvinas en 1982 agudiza los conflictos en los que se encuentra el régimen militar desde la crisis financiera de 1981 y en ese momento comienzan a hacerse públicos los conflictos que hasta entonces se habían intentado ocultar. Tras siete años de dictadura y represión sistemática, la movilización civil insta al gobierno del general Reinaldo Bignone a fijar fecha de elecciones para fines de 1983. Luis Alberto Romero describe el sentir de estos días diciendo que "De alguna manera, la sociedad experimentaba una nueva primavera: el enemigo común, algo menos peligroso pero aún temible, estimulaba la solidaridad y alentaba una organización y una acción de la que se esperaban resultados concretos". (8)

En esta auspiciosa primavera los jóvenes y en particular, los artistas parecían ser bienvenidos a ser protagonistas de los cambios. Juventud, que había sido sinónimo de subversión hasta ese entonces muta con un valor agregado para los nuevos tiempos. Los artistas jóvenes ahora son llamados a ocupar espacios antes vedados. Y así lo hicieron.

En la revista Artinf se hace un balance del año 1983 en términos ilustrativos: "Las muestras de los más jóvenes han sido el signo de la temporada que pasó. En contra de cierto anquilosamiento de la "mayoría de los mayores", diversos lenguajes —que se encuentran, se cruzan y se discuten a sí mismos— pasaron por las galerías, por los premios, unidos por un solo fervor: el de la estricta contemporaneidad." (9)

El 14 de julio de 1983 se inaugura en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes el "Premio Lufthansa de Pintura Joven" (10). Se expusieron tres obras de cada uno de los quince seleccionados (11). El jurado compuesto por Elba Pérez, Raúl Vera Ocampo y Américo Castilla otorgó el primer premio que consistía en un viaje a Alemania, a la rosarina Andrea Racciatti. La revista de actualidad Siete Días, sin ser una revista especializada de arte, dedica cinco páginas a la muestra del premio. Es obvio que resulta un espacio de difusión y propaganda para la empresa patrocinante pero no obstante resulta interesante el tratamiento de la nota. En ella, bajo el título "Bellas Artes, cada vez más joven"

(12) se reproducen las fotografías de varios de los artistas junto a sus obras y comentarios. En el tono general de la reseña subyace el ambiente de cambios que se vienen. "Rojo infierno, amarillo sol, negro duelo." Con estas palabras Ana Torrejón encabeza el texto y sintetiza los sentimientos expresados en color que corporizan las obras. El infierno es la representación más cercana al horror que comenzaba a revelarse para muchos y que es el ámbito donde aun parecen estar algunos de los cuerpos representados. El sol es la aparición de un nuevo tiempo tras el diluvio. El duelo es el camino que se debe transitar. Las imágenes muestran este abanico de sentimientos contradictorios que todos juntos se vuelven ambiguos.

Las figuras de las mujeres de Ana Eckell aún padecen el dolor, según la cronista, son mujeres torturadas esperando ahogarse. Sus cuerpos flotan sobre la superficie del cuadro y superponen su sufrimiento.

Un mes antes Carlos Espartaco expone una mirada de las obras de la artista como lugares donde conviven términos contrapuestos como el humor y el horror. "Los dibujos y pinturas de Eckell, se han transformado en relatos que fluctúan desde el humor al horror no sólo porque los temas apuntan a este tipo de secreciones, sino porque toda la posición narrativa de su obra actual parece estar dominada por la necesidad de atravesar la abyección donde el dolor (la memoria, los verdugos, los castigos, las ironías) es el lado íntimo, y el horror el rostro público" (13). Estas obras de la artista de 1983 retoman el desnudo femenino, tradicional género del arte, no obstante para manipularlos en clave expresionista y exponer los tormentos padecidos. La producción de estos años es vinculada a la "conmoción expresionista, memoria de George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann" (14). Un centenar de obras de estos tres artistas se exhibían en ese mes en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires en una exposición de obra gráfica del expresionismo alemán. Este tipo de exposiciones permitían a los jóvenes artistas, junto con los viajes, tener contacto directo con obras de poéticas originarias de las nuevas tendencias (15). Ante la comparación de su arte con la de los expresionistas alemanes Eckell sostiene que "poseía la misma mordacidad para mirar que ellos y pude crear un espíritu, cierto clima críti-

co." Sentía que su pintura le permitía exorcizar los pesares del horror vivido en esos años. Afirma "Yo trabajaba gracias a un instinto de supervivencia (...) Yo remontaba la vida en mi taller haciendo esas pinturas siniestras, que expresaban el terror sin obviedades. Recién a comienzos de los Ochenta empecé a mostrar esas cosas. Creí que me iban a cortar la cabeza, pero no pasó nada. La falta de reacción me sirvió para tomar conciencia que la pintura puede ser muy hermética, sutil e intangible." (16).

La cuestión de la supervivencia o la conservación de la cordura durante los años de la dictadura gracias a la propia producción artística es un tópico recurrente en los discursos de los artistas. El arte es el arma de salvación, la posibilidad de "respirar", la herramienta de sublimación más eficaz en los procesos traumáticos vividos (17).

La impronta de la violencia también se aprecia en la obra de Andrea Racciatti *La caza*, que si bien es más ambigua en sus formas, permite leer los rastros de una pincelada que agrede a la tela con sus colores y es densa en materia y atmósfera.

Julio Sapollnik, quien realizó el diseño y el montaje de la muestra habla de la angustia como la tendencia dominante dentro de la variedad de estilos. "En una primera mirada descubrimos monstruos, seres muy sufridos. En el caso de la pintura abstracta, climas muy tensos y opresivos. Eso refleja un estado de la juventud. Sobre todo que los artistas no cierran la puerta de la calle cuando se ponen a trabajar." (18)

En el contexto de estas obras, la pintura de Diana Aisenberg se distancia de la latente dolencia. Su obra es un tríptico con cisnes en un espacio movido por pinceladas azules. La belleza lírica de su obra connota otro tipo de vitalidad, más cercana a la esperanza de llegar con aires nuevos a un espacio que aún vivenciaba la represión. Aisenberg había vuelto de su autoexilio en Israel. Al terminar el secundario en el Nacional Buenos Aires y ante la desaparición de muchos de sus amigos, viaja y se instala en Jerusalem donde estudia pintura. Allí encontró refugio en la espiritualidad cotidiana que se vivía en las calles, monumentos y sitios de la ciudad y alrededores. Según la artista se construyó un mundo paralelo que le permitió sobrevivir. Decidió volver, dice, "Cuando me di cuenta que estaban invadiendo el Líbano y ciertas cosas como que mis compañe-

ros de la universidad estaban en el frente. Fue en el mismo momento que acá fue la guerra de Malvinas, entonces, escuchabas la información que no era la misma que se escuchaba acá y era permanentemente prender el noticiero y eran las dos guerras. Entonces en un momento dije, o es esta que me toca, o es esta que elijo, y ahí decidí que me volvía. Fue una decisión medio así, porque no quiero esto y por lo menos tengo que saber qué es lo que hay". La artista hizo suyas las imágenes de la iconografía cristiana que había captado en su vida en Jerusalén. Un imaginario que representaba con soltura y mucha pintura en grandes dimensiones. Sobre los cisnes que presenta en el museo comenta que representaban a ella y a sus dos hermanos corporizados en tres aves. En su vuelta al hogar forzosamente dejado, la belleza de los cisnes embriagaban las penas. "Eran alegres. A mí (Federico) Peralta Ramos me dijo, 'a vos te va a durar poco, cuando estés acá ya vas a ver como se te va a ir limpiando esa frescura que tenés', me lo vaticinó. (...) y de hecho miré los colores que terminé pintando, una depresión." (19) Aquellas palabras vislumbraban la época del desencanto que siguió a la euforia democrática.

III

Los regresos al país de exiliados y autoexiliados, aceleró la dinámica de flujo de diferentes formaciones y experiencias en la comunidad de artistas e intelectuales que al mismo tiempo recuperaban la práctica de encuentros y reuniones grupales.

Hacia el mes de octubre de 1983, mes de las elecciones presidenciales, se realizan una serie de exposiciones significativas para nuestro análisis. La muestra titulada *Ex-presiones '83*, inaugura el 30 de septiembre en las salas del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (20). Laura Buccellato y Carlos Espartaco reúnen a veintidós artistas (21) que exponen pinturas e instalaciones "como un balance de jóvenes emergentes en la década del '80." La elección del título se presta a más de una definición, "denota direcciones que apuntan al sentido múltiple de esta muestra", explican. "Elegimos el término 'Ex-presiones' porque desde un lado, manifiesta la presión continua de ese cerramiento del medio y al mismo tiempo contiene la idea de eclosión, y de otro, este doble juego de cerrar y

abrir, está dado en un comienzo por la espontaneidad y cierto tono expresionista que aparece en algunas de sus obras." (22) Si bien el título es por demás potente en sus significaciones, no se hace referencia explícita en el texto de presentación a lo que en el contexto social significaba en ese momento hablar de ex-presiones, de poder expresarse sin presiones, ni represión. En estas palabras se esboza el anhelo de que pronto esas presiones se convirtieran en pasado. Son los artistas quienes van a hacer explícito el mensaje. En la inauguración, Guillermo Kuitca junto a Carlos Ianni realiza una performance llamada "Besos Brujos" (23), en homenaje al tango. En ella, una actriz es sometida a "presiones" y es obligada a confesar públicamente los nombres de los organizadores y el de los participantes (24). La representación hacía directa alusión a las formas de coacción utilizadas por el terrorismo de estado. Los detenidos eran obligados, a través de tormentos, a informar, delatar, a "cantar" los nombres de sus compañeros, pudiendo construir una cadena interminable de posibles nombres de la cual nadie quedaba exento de formar parte.

Laura Bucciato recuerda años más tarde, las reacciones provocadas por esta acción y los movimientos que generaba la nueva posibilidad de expresarse de los artistas, al comentar que "Un cura se enojó por los atrevimientos de estos artistas, pero marcó el paso hacia la libertad. Ahora puede hacernos sonreír, pero en aquel momento lo vivimos con mucha emoción. Antes nadie iba al Centro Cultural Recoleta, pero a partir del momento de la muestra se empieza a llenar." (25)

En un catálogo sin pretensiones, los fotografías de cada uno de los artistas son incluidas, precediendo al texto de presentación y a sus obras. Los veintidós retratos muestran a los jóvenes artistas para que todos los conozcan y reconozcan. Subyace la necesidad de dar cuenta de quiénes conforman el nuevo medio artístico en cuerpo y alma, a través de los rostros. Rostros en encuadres semejantes a los de fotos carnet de los familiares desaparecidos, ampliadas en pancartas que las madres de Plaza de Mayo cargaban con sus reclamos. En este caso, son los hijos que sobrevivieron, los que regresaron y están presentes. Los que están vivos y tendrán que superar el trauma o vivir con él. Los

que deberán seguir expresándose, en los días de la ex-presión aún relativa.

Afuera, en la calle, seguramente aún permanecerían las siluetas de detenidos-desaparecidos que pocos días antes, durante la Tercer Marcha de la Resistencia habían ocupado los edificios y sus paredes de la mano de otro grupo de artistas (26). La producción colectiva de las siluetas se realiza a partir de los cuerpos de los que están. Luego de la operación queda el contorno de una figura humana, la delimitación de la presencia de la ausencia que potencia el reclamo.

Puertas adentro, sobre las paredes de las salas, producciones individuales que representan otros seres, que están presentes, con masas de pintura que llenan la totalidad de su existencia. Sin embargo, sus cuerpos están fragmentados, traumatizados, o en espacios indefinidos poco contenedores, que los dejan a la deriva, a la espera. Juan José Cambre presenta un Autorretrato donde lo que prevalece es la indefinición de las formas, la referencialidad es casi nula en un entramado de trazos entre los que se deja leer una silueta. El transcurrir de la figura es precario, no se despegaba de su contexto, que no llega a ser fondo porque lo invade, dejándolo casi en un mismo plano.

Diana Aisenberg muestra a una Madona en un tríptico que aísla en dos de sus paneles a la figura de la madre, sola, sin su hijo. Abajo, en otro de los paneles se ubica un grupo de cordeiros que hacen presente la idea del sacrificio. El rostro de la Madona se distingue dentro de un cuerpo aurático que refuerza el contorno, su silueta. Su mirada sin un punto fijo, fuera del cuadro y su figura estática refuerzan la presencia de esa madre que espera. Y otra vez la mujer, la figura femenina a la cual se apela para representar más aún en esos días la república, la democracia, la justicia, la Argentina. Y la mujer artista que vuelve a su país después de la ausencia, una ausencia forzada por las circunstancias y una vuelta colmada de ilusión.

De este grupo prometedor en aquel año, no todos sostuvieron en el tiempo esa euforia de producción en el medio local que supuso la esperanza democrática. Así como eran distintas sus expresiones, lo fueron sus destinos (27).

IV

Este mes de octubre también guarda una exhibi-

ción de Víctor Grippo. El artista expone en la galería Arte Nuevo doce obras bajo el nombre Frate Focu (28). Se tratan de cajas verticales con relieves trabajados en yeso patinado. Grippo había realizado años antes unas cajas similares en los momentos de más aguda represión militar. Estas contenían rosas realizadas en plomo y rosas disecadas, ambas compartiendo el mismo espacio "condensan lo frágil y lo eterno" según palabras de Andrea Giunta. Al analizar la obra *Resurrexit* (1979) Giunta afirma que "desde la dialéctica destrucción/conservación, (Grippo) formula un proyecto de resistencia. (...) La rosa es un invento, un proyecto que infunde esperanza, y es también la rosa de plomo una alusión figurada a la violencia que en ese momento vaciaba las calles de Buenos Aires. (...) la rosa de Grippo quiere ser tanto activación de la conciencia como esperanza, una estrategia de resistencia y de ilusión." (29). En los días que nos ocupan, el artista reafirma esas ideas al decir "extraje del plomo una dimensión positiva: la rosa, símbolo de creación, de vida, de resurrección. Como un exorcismo contra la muerte." (30). En la exposición que mencionamos, Grippo expone *Ni viva ni muerta*, ni triste ni alegre en donde ubica dentro de una caja un rostro en relieve, con los ojos cerrados y que muerde un tallo de rosal. En este caso, introduce la imagen de una cara que parece emerger de la materia, salir del plano y adquirir espesor. Rostro, entre máscara mortuoria y sudario, imprevista volumétrica de lo acontecido. El motivo del tallo de la rosa seco vuelve con su carga simbólica, esta vez en forma horizontal, para coartar la palabra, el grito del ser que se anima a aparecer pero que aún se calla. El tallo permanece como la marca de continuidad de su metafórico trabajo, aunque ya no es de plomo cuyo peso se debilita en esos tiempos. Sin embargo, aún condensa su doble estado de vida que fue y seca muerte. Grippo representa a una mujer en ningún estado posible de definir (todavía). Un estado ambiguo, de ojos cerrados sin estar muerta, de expresión restringida, sin estar triste. Explora la representación de un sujeto en un momento de indefinición. La esperanza de reconstrucción de esos días venideros, a semanas de los comicios que confirmaban la posibilidad de pensar en otra Argentina, sin tantas valijas forzadas, sin tanto plomo, parece acompañar sus palabras cuando dice "Habría que plantearse un humanismo para

el futuro que contenga o integre las máximas circunstancias del hombre, como catalizador positivo, como transformador y como ser constructivo." (31). Luego de la destrucción, aquel se aparecía como un tiempo potencial para una nueva oportunidad.

Fermin Fevre comenta acerca de la muestra, "Una vez más Grippo reitera sus cualidades de artista inteligente, notablemente creador, capaz de valerse de los recursos más variados, con originalidad y sin efectismos. Su expresión es austera y medida, pero fuerte y vigorosa. 'Hay algo' en sus propuestas que nos remite siempre a un orden existencial o metafísico, incluso, a un clima de religiosidad en el sentido místico. Su lenguaje es metafórico y alude a realidades trascendentes. Lo hace con profundidad y veracidad ya que deja a un lado todo efectismo o 'imagen hecha' (32). Más allá de la multiplicidad signica y sus alusiones trascendentales que sin duda recorren las obras de Grippo, su producción nunca dejó de estar comprometida ideológicamente con su tiempo, con su historicidad, por el contrario, es este posicionamiento en su producción lo que caracteriza la crítica y "temperatura" (33) de su particular conceptualismo. La obra anuncia simbólicamente la necesidad de transitar un duelo que inmoviliza los estados de tristeza y de alegría, un tiempo en el que a pesar de poder pronunciar lo antes callado, carga las espigas que acallan el grito tanto tiempo esperado. Se debe continuar sobre-viviendo con la muerte entre los dientes.

V

Las elecciones se acercaban y los artistas se suman a las campañas proselitistas. Basta leer las listas de artistas e intelectuales que acompañaban a cada uno de los candidatos que eran publicadas en los diarios para dar su apoyo a uno u otros (34). Por su parte, los políticos no perdían oportunidad de tomar contacto con el mundo del arte. Rogelio Frigerio asiste a la inauguración de la galería de Ruth Benzacar días antes de las elecciones y es registrado por la prensa (35). La apertura de la galería, a tono con los tiempos renovadores que vivía el país, es un acontecimiento muy significativo para el reacomodamiento del sistema artístico. Florida 1000, lugar emblemático en el arte de los años sesenta, es el espacio elegido para construir la

galería según un proyecto de los arquitectos Luis Fernando Benedit e Ivan Robredo. Como sembrando una semilla bajo tierra, la galería es construida en un subsuelo, con la esperanza de que sus frutos crezcan y se expandan. Ruth Benzacar, como empresaria del arte encara y anuncia el proyecto de hacer conocer el arte argentino en el exterior. La exposición inaugural, El anti-rinoceronte reúne pintura argentina de los años veinte, se incluyen las proclamas del grupo Martín Fierro, los poemas de Oliverio Girondo, los experimentos de Alfredo Guttero y producción de Xul Solar. En este sentido la muestra define el perfil del proyecto curatorial de la nueva galería, que busca reencontrarse con las primeras vanguardias argentinas de los años veinte para continuar un diálogo contemporáneo con los nuevos protagonistas.

VI

Y llegan las elecciones y con ellas la victoria del candidato por el partido radical Raúl Alfonsín que asume el gobierno el 10 de diciembre de 1983. Se vive un clima celebratorio, de euforia por el regreso a la democracia y al mismo tiempo de reclamos de justicia, de revisión de los siniestros años precedentes. La cultura toma un nuevo impulso, se moviliza. Surgen nuevos lugares de encuentro como centros barriales, el bar Einstein, Cemento, el Parakultural. Las exposiciones también se convierten en lugares de encuentros de grandes grupos de obras, de generaciones de artistas y lenguajes diversos. La muestra Artistas en el papel realizada en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, en abril y mayo de 1984, al igual que Realismo: Tres vertientes llevada a España el mes siguiente, presentan esta modalidad de exposiciones colectivas (colectivísimas) puesta en práctica por aquellos años. En esta última se exhiben en el Museo de América setenta y cuatro obras de treinta y ocho artistas argentinos que acompañan la visita a España del presidente Alfonsín, en el marco de la Semana de la Argentina Democrática. Guillermo Whitelow, director del Museo Nacional de Bellas Artes (36), ensaya un discurso que une a las dispares obras por medio de la técnica del dibujo y sus diferentes versiones del realismo que resume en tres, "Por un lado, nos encontramos con un expresionismo un tanto agresivo colindante con

la denuncia social o con la reacción contra sistemas y cortapisas; luego, con un grupo que prefiere tomar esa misma realidad en tono burlesco, satírico, quizás inclinándose al juego como medio de desembarazarse de la rigidez que impone cualquier callejón sin salida (como a veces parece insinuar el devenir contemporáneo); por último, y no menos importante, con los que traducen las experiencias al lenguaje metafórico y llenan el blanco del papel con evocaciones oníricas o surrealistas, adentrándose en las zonas de la poesía." (37) Este tipo de estrategia de exhibición parece estar más guiada por el afán de hacer una puesta al día del campo artístico que por un criterio curatorial más rico en sentido.

En la exposición Artistas en el papel se pueden encontrar a la mayoría de los representantes de las principales estéticas de las últimas décadas (38). Se reúnen setenta y un artistas convocados para realizar obras sobre en papel en grandes dimensiones con libertad en cuanto a la elección de las técnicas y materiales (39). Desde Enio Iommi, Keneth Kemble y León Ferrari hasta las nuevas generaciones encabezadas por Guillermo Kuitca, Diana Aisenberg, Ana Eckell pasando por Pablo Suárez, se trata de una puesta en escena del estado del arte argentino, con sus multiplicidades y diferencias, contenidos esta vez solo por un soporte tan frágil como el papel.

No obstante, si bien están representados todas las obras en el catálogo, la edición del mismo permite leer diferentes niveles de consagración de los artistas. Solo once de ellos, que se podrían considerar también entre los mayormente destacados en el relato oficial del campo artístico, son representados con sus obras a página entera. Ellos son Jorge Demirjian, Clorinda Testa, Luis Benedit, Mildred Burton, Rómulo Macció, Ernesto Deira, Daniel Zelaya, Jorge Álvaro, Kenneth Kemble, Luis Wells y Américo Castilla. El resto de las obras se agrupan de a tres por página. Es notable observar que la carrera del joven Kuitca, ya había alcanzado cierto estatuto como para merecer la misma visibilidad que sus colegas mayores. Kuitca presenta una versión de El Mar Dulce serie en la que evoca la escena de la película de Serguei Eisenstein, El acorazado Potemkin. La desesperación de la madre ante la caída del hijo por esas enormes escaleras que se convierten en las paredes del espacio teatral en su pintura, típico del artista. Y

una vez más la figura con el rostro oculto montado a la columna jónica que pueblan varias de las obras de los años ochenta. Seres desnudos, diminutos habitantes de los espacios de la soledad que se aferran al sostén caído de un ambiente en ruinas, casi vacíos luego de la tragedia. La desnudez de planos de color poco modulados, apenas dibujados por un contorno de pintura, hace más indefensos a estos personajes cuya pasión solo alcanza la hondura de la angustia y el dolor.

La tapas de ambas exposiciones, organizadas por instituciones públicas, llevan los característicos colores rojo y blanco del partido oficial de gobierno como una marca de su accionar en el ámbito cultural. En este sentido cobra significación la tapa de *Artistas en el papel*, ilustrada con un dibujo de Rómulo Macció titulado *La Biblioteca Inconclusa*. Es la representación de la biblioteca nacional diseñada por Clorindo Testa, Alicia Cazzanica y Francisco Bullrich cuya construcción seguía demorada (40). Es significativa la aparición de esta imagen de lo que debería ser el templo del libro, objeto cuyo soporte, el papel, había sufrido prohibiciones, destrucciones, fuegos, entierros y que se recupera como valuarte de la cultura en los años de transición democrática. La imagen de la biblioteca inconclusa recuerda todo lo que falta construir. Aparece como una de las grandes asignaturas pendientes de la política cultural. Estos indicios nos permiten señalar ciertos rasgos de las incipientes políticas culturales del nuevo gobierno (41).

Reflexiones finales. Algunos pasos en el largo trecho.

Así como la representación del sujeto es desplazada, "desterritorializada" en los realismos de los años '70, reaparece en los primeros años de la década del '80 vehiculizando un poder simbólico que alude al contexto sociocultural de redefinición de poderes en los tiempos de la postdictadura.

Andrea Giunta argumenta sobre la producción en tiempos de la dictadura que el clima de opresión e inseguridad social que siguió al golpe militar de 1976, hace que el aislamiento sea un sentimiento colectivo que la pintura plasmó con increíble claridad. Sostiene que "La ausencia de la figura

humana (...) y, en algunos casos, su presencia latente en los objetos de uso cotidiano remite, de un modo alusivo y retorizado, al sentimiento de aislamiento y de angustia colectivizados por el operar represivo del Estado." (42)

En los años que siguen, tras la abstinencia forzada en la libertad de creación que genera "formas altamente eufemizadas que jugaron en los límites entre lo que había que decir y lo que era posible decir," (43) se percibe un duelo simbólico en la imagen donde lo subjetivo se hace presencia. Las obras analizadas con sus particularidades, y sin restringirse a un arte político, parecen evocar un silencio introspectivo tras un proceso traumático. En los primeros años de este nuevo albedrío las apariciones de la figura humana en estados confusos, inestables, frágiles aluden a un trauma que llevará tiempo aliviar. La memoria de aquellas experiencias se imprime en imagen, y su análisis en la compleja trama de la cual forman parte, nos devuelve otras posibles lecturas de un arte posdictatorial.

La intención de este trabajo no es agotar un número definido de significados, sino de abrir nuevas zonas de atención sobre las imágenes, las condiciones de producción de los artistas, las instituciones, los modos en que se exhibieron esas obras y los discursos de los agentes de la producción de unos años donde la producción visual se debatía entre el poder expresar, el poder vender y el poder memorizar.

Notas

(1) Este trabajo fue presentado, en versión abreviada, en el I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (IX Jornadas del Centro Argentino de Investigadores de Arte) "Poderes de la imagen", en Buenos Aires en octubre de 2001.

(2) Véase Andrea Giunta, *Pintura en los '70: inventario y realidad* en V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. *Arte y Poder*, Centro Argentino de Investigadores de Artes, Buenos Aires, CAIA, 1993, pp.215-264.

(3) Achille Bonito Oliva, mentor y promotor de la Transvanguardia italiana, realizó la primera de sus varias visitas a la Argentina en 1981. Véase Bonito Oliva, Achille, *The Italian Trans-avantgarde/La Transvanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1990, primera edición 1980.

(4) Cfr. Jorge López Anaya, "Arte argentino en-

tre humanismo y tardomodernidad", en cat. exp. Una visión de la plástica argentina contemporánea, 1940-1990, Buenos Aires, Fundación Patio Bullrich, 1990; "Los años ochenta en el arte argentino" en Arte al Día Internacional, Año 11, Nos. 38-39-40, Buenos Aires, 1990 e Historia del arte argentino, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 376-384. María José Herrera, "La plástica en los '80. Algunas consideraciones", en Nueva Historia de la Argentina. Arte, sociedad y política, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 159-162.

(5) Citado en Jorge López Anaya, 1990, N°39, p.33.

(6) Jorge Glusberg, Del Pop-Art a la Nueva Imagen, Buenos Aires, Gaglianone-Carbide, 1985.

(7) Carlos Basualdo, en "Viajes argentinos" en Lápiz. Revista internacional de Arte, año XIX, N°158/159, Diciembre 99/Enero 2000, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, 1999, p.157.

(8) Luis Alberto Romero, Breve Historia Contemporánea de Argentina, Buenos Aires, FCE de Argentina, 1994, p.322-332.

(9) "Los jóvenes tienen el pincel", en Artinf N°43, año 7, noviembre diciembre 1983, p.17-19. Reportaje múltiple en el que participaron Macia Schwartz, Alfredo Prior, María Pousa, Máximo Okner, Guillermo Kuitca, Adrián Matteri, Kuropatwa, Armando Rearte, Jorge Pietra, Guillermo Conte, Rafael Bueno y Osvaldo Monzo.

(10) En 1978 fue la última edición del Premio Marcelo De Ridder, que desde 1973 premiaba a artistas menores de 35 años y les permitía legitimar sus obras en el Museo Nacional de Bellas Artes. Los premios financiados por empresas se hicieron habituales, ejemplos de ellos, son los premios de la Fundación Esso, Gillette, Benson & Hedges, Unión Carbide Argentina y Evedeady. Desde 1983 el Premio Manuel Belgrano cuenta con un subsidio mensual vitalicio para los ganadores de los primeros premios en pintura, escultura, dibujo, grabado y monocopia. Para éstas y otras instancias consagratorias, véase Cristina Rossi, "Como un hilo de agua en a arena" en Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.) Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989), Archivos del CAIA 2, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp.229-247.

(11) La exposición se desarrolló del 14 de julio al 7 de agosto de 1983. Participaron: Diana Ai-

senberg, Marcos Borio, Rafael Bueno, Ana Eckell, Roberto Elía, Julieta Hanono, Patricia Kreye, Cintia Levis, Pablo Negri, Jorge Pirozzi, Alfredo Prior, Andrea Racciatti, Sergio González Vega, Marcia Schwartz y Víctor Quiroga.

(12) Ana Torrejón, "Una Muestra de pintura muy especial. Bellas Artes cada vez más joven" en Siete Días, año XV, N°842, 3/8 al 9/8, Buenos Aires, 1983, pp.36-40.

(13) Carlos Espartaco, "Ana Eckell: el humor oculta el horror", en Artinf, año7, N°40/41, mayo/junio de 1983, p.11.

(14) Ibidem.

(15) La muestra organizada por el Museo Sívori y el Instituto Goethe presentaba 121 obras de Max Beckmann, Heinrich Campendomk, Lyonel Feininger, George Gras, Erlich Heckel, Wassily Kandinsky, Ernst-Ludwin Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Otto Müller, Christian Rohlf, Karl Schmidt-Rottluff, Emile Nolde y Max Pechstein. Fermín Fevre escribe una reseña titulada "Un arte perseguido" en Clarín, 25/6/1983, sección Artes Visuales, p.23.

(16) Entrevista a la artista por Victoria Verlichak, En la palma de la mano. Artistas de los Ochenta, Buenos Aires, ed. del autor, 1996, pp.125-151.

(17) En una entrevista múltiple organizada por la revista Artinf Alberto Heredia comenta que "Se trata de una función vital, la de ejercer lo que yo sé hacer: arte o como se llame, sin miedos a decir y hacer. Entre los que están acá creo que hay unos cuantos que hacen cosas por una necesidad de existir, de respirar", en "De lo que pasó en los último años" en Artinf, Año 7, N°40/41, mayo/junio de 1983, p.32.

En un sentido similar Eduardo Medici afirma que "Cuando se instaló la dictadura estaba en la facultad y yo encontré la pintura en 1978. Fue uno de los momentos más terribles. Aunque la información era retaceada, la angustia se vivía y la decadencia se sentía. Quizá comencé a pintar para poder respirar." Entrevista al artista por Victoria Verlichak, op.cit.,pp.15-41.

(18) "Una Muestra de pintura muy especial. Bellas Artes cada vez más joven" en Siete Días, año XV, N°842, 3/8 al 9/8, Buenos Aires, 1983, p.38.

(19) Entrevista con la artista, junio de 2001.

(20) Por ese entonces el director General del centro cultural era el Prof. Guillermo Whitelow, con la llegada de la democracia y cambios de funcionarios, asumirá la dirección el Arq. Osval-

do Giesso, cargo que ejercerá hasta 1989.

(21) Diana Aisenberg, Remo Bianchedi, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Guillermo Luis Conte, Ana Eckell, Luis Frangella, José Garófalo, Nora Iniesta, Guillermo Kuitca, Juan Lecuona, Cintia Levis, Osvaldo Monzo, Máximo Okner, Duilio Pierri, Felipe Carlos Pino, Jorge Horacio Pirozzi, Alfredo Prior, Armando Rearte, Alejandro Santamarina, Marcia Schvartz y Claudia Zemborain.

(22) Laura Buccellato y Carlos Espartaco, en catálogo de la exposición Ex-presiones, Buenos Aires, 30/9 al 23/10/1983.

(23) Besos brujos, tango de 1937 cuya letra y música es de Rodolfo Anibal Sciammarella y Alfredo Malerba. Algunos de sus versos son: Déjame, no quiero que me beses./Por tu culpa estoy sufriendo/la tortura de mis penas./Déjame, no quiero que me toques./Me lastiman esas manos, me lastiman y me queman.(...)Besos brujos, besos brujos/que son una cadena/de desdicha y de dolor.../Besos brujos/Yo no quiero que tu boca maldecida/traiga más desesperanzas/en mi alma...En mi vida./Besos brujos...¡Ah, si pudiera arrancarme de los labios/esta maldición!

(24) Jorge Glusberg, "Ex-presiones" en Clarín, 15/10/1983.

(25) Laura Buccellato en Seis décadas de arte argentino. Seminario coordinado por Edward Shaw, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1998, p.148.

(26) Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Flores son los mentores del proyecto de producción de las siluetas. Para un análisis del siluetazo y de las Marchas de la Resistencia véase Roberto Amigo Cerisola, "La Plaza de Mayo, plaza de las Madres. Estética y lucha de clases en el espacio urbano" en Ciudad/Campo, III Jornadas de Teoría e Historia del Arte, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp.89-99, y "La resistencia estética. Acciones estéticas en las Marchas de la Resistencia 1984-1985", en V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y poder, Buenos Aires, CAIA, 1993, pp.265-273.

(27) Por ejemplo, José Garófalo prácticamente se retiró del circuito de la plástica para dedicarse al tango, Claudia Zemborain se va a vivir al campo, Rafael Bueno se instala en New York, Cintia Levis se suicidó.

(28) Fermín Fevre explica en una reseña crítica

que "El título de la muestra —Frate Focu— está extraído de los escritos líricos de San Francisco de Asís y referido al hermano fuego.", en Clarín, 8/10/1983, sección Artes Visuales, p.22.

(29) Andrea Giunta "Arte y (re)presión: cultura crítica y prácticas conceptuales en Argentina", en AA.VV., Arte, historia e identidad en América: Visiones Comparativas (Tomo III), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, pp. 875-890.

(30) "De lo que pasó en los últimos años" en Artinf, Año 7, N°40/41, mayo/junio de 1983, p.33.

(31) Palabras aparecidas en Víctor Grippo en La Nación, 29/10/1983, p.4, Sección 2° Espectáculos-Bellas Artes.

(32) Fevre, Fermín, op.cit.. El resaltado es original.

(33) "Grippo intenta socializar la muerte y conservar la memoria de lo vivido desde el campo actual del arte. (...) Un contexto histórico aquí y ahora que carga al conceptualismo en su temperatura y en sus necesidades de nombrar lo innombrable, y de esquivar la censura y la muerte. Un conceptualismo caliente —ajeno y extraño— en la historia del conceptualismo del llamado 'primer mundo'." Marcelo Pacheco, "Vectores y vanguardias", en Lápis. Revista internacional de Arte, año XIX, N°158/159, Diciembre 99/Enero 2000, Publicaciones de Estética y Pensamiento, Madrid, 1999, p.31.

(34) Por ejemplo, las listas aparecidas en Clarín, 28/10/1983: "Hombres y mujeres de la cultura con Alfonsín", "Por la unidad nacional: Luder presidente", "Por qué Allende", entre otras.

(35) La Nación, 22/10/1983, p. 6, sección 2° Bellas Artes – La Mujer.

(36) El Profesor Guillermo Whitelow fue designado, por Decreto N°2720, Director del Museo Nacional de Bellas Artes, dando fin a la intervención del museo en octubre de 1983. El cambio de autoridades es anunciado en Clarín, 22/10/1983, p.6, sección 2.

(37) Guillermo Whitelow, Realismo: tres vertientes, catálogo de exposición, Madrid, Museo de América, junio 1984.

(38) Enrique Aguirrezabala, Diana Aisenberg, Jorge Álvaro, Eduardo Audivert, Rodolfo Azaro, Jacques Bedel, Luis Benedit, Olga Billoir, Pablo Bobbio, Rafael Bueno, Mildred Burton, Juan José Cambre, Alicia Carletti, Américo Castilla, Ernesto Deira, Jorge Demirjian, Diana Dowek, Ana

Eckell, Manuel Espinosa, Mercedes Esteves, Hogo Carlos Fabián, Daniel Faunes, Fernando Fazzolari, León Ferrari, Hugo Fortuny, Nicolás García Uriburu, Jorge González Mir, Carlos Gorriarena, María Juana Heras Velazco, Nora Iniesta, Enio Iommi, Kenneth Kemble, Guillermo Kuitca, Juan Lecuona, Cintia Levis, Gustavo López Armentía, Rómulo Macció, Luis Marzoratti, Zulema Maza, Miguel Melcon, Pablo Menicucci, Gabriel Messil, Osvaldo Monzo, Moisés Nusimovich, Miguel Ocampo, Norberto Onofrio, Margarita Paksa, Hilda Paz, Jorge Peralta Urquiza, Luis Pereyra, Alejandro Pérez Becerra, Duilio Pierrí, Rogelio Polesello, Alfredo Portillos, Alfredo Prior, Alejandro Puente, Armando Rearte, Juan Pablo Renzi, Josefina Robirosa, Mónica Rossi, Pedro Roth, Alejandro Santamarina, Elsa Soibelman, Eduardo Stupia, Pablo Suárez, Clorindo Testa, Enrique Torraja, Héctor Warnbolt, Luis Wells, Daniel Zelaya y Claudia Zemborain.

(39) Esta exposición fue auspiciada por la empresa Massuh S.A. que donó el soporte para las

obras y posibilitó la edición de un catálogo en el que se reproducen casi la totalidad de las obras expuestas. Ver catálogo Artistas en el papel, Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Edición Massuh S.A., 26/4 al 20/5 de 1984.

(40) Bajo la gestión de Jorge Luis Borges se puso en marcha la construcción de un nuevo edificio para la biblioteca nacional. En 1961 se adjudica el proyecto por concurso a los arquitectos Clorindo Testa, Alicia Cazzanica y Francisco Bullrich; en 1971 se coloca la piedra fundacional. En avance de la obra es lento, en 1982 y en 1986 se renuevan los contratos para terminar su finalización. Finalmente, luego de treinta años se finaliza e inaugura el nuevo edificio.

(41) Ver María José Herrera, "La década del ochenta y la renovación institucional", en Nueva Historia de la Argentina. Arte, sociedad y política, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 153-159.

(42) Andrea Giunta, 1994, op.cit., pp. 884-885.

(43) Andrea Giunta, 1993, op.cit., p.220.

Renovar es vivir. Este otoño suscribanse otra vez, mis amores...

Queridos	Cristina Faggionato	Ana Bodini
	Raúl Escari	Silvia Raquel Pedretta
	Sonoridad Amarilla	Remo Bianchedi
	Jean Franco	Guillermo Cuneo
	Renzacci María	María Roldan
	Celeste	Susana Villegas
	Alejandra Wilson	Marita Cabarro
	Fernando Silberstein	Cecilia Sainz
	Patricia Blanco	Marialí Ferrari
	Francine Masiello	Zamorano y familia
	Alejandro Rua	Carlos Gorriarena
	Raul Escari	María José Fernandez De
	Juan Doffo	La Puente
	Alejandra Olivari	Jorge A. Alcalá
	María Celeste	Mario Gustavo Costa
	Renzacci	Cesar Osiris Lemos
		Graciela Tano

¡No se resistan!

Nuevos servicios digitales de ramona
para artistas, galerías, museos y afines

e-mailing: invitaciones para muestras y
eventos a través del exclusivo mailing de
ramona, con 5.000 direcciones

banners en ramona semanal y la web de ramona

avisos destacados en ramona semanal

fotografía digital de muestras
distribuida en ramona semanal

web sites para distintas necesidades y presupuestos

Pueden visitar nuestro tarifario:

<http://www.proyectovenus.org/ramona/includes/publicidad.html#web>

o consultar al 4953 6772

ramona@proyectovenus.org
con "servicios digitales" en el asunto

La Generación que cruzó el enigma: ¿1580+1880+1980=80?

Por Andrés Waissman

De cara a la realidad de nuestros días, trágica, frustrante, paralizante, conmovedora y estimulante para crear, pensé en las generaciones del 60 y del 70, en lo que ocurría, en quienes trabajaban en arte en el mundo de ese tiempo marcando hechos trascendentes, en lo que se planteaba y en lo que se concretó después en la Argentina a través de individualidades interesantes y desde el Di Tella, plataforma de lanzamiento pero sobretodo lugar que posibilitó estimular la creación personal y colectiva, desde una institución privada, hecho paradigmático y casi único en nuestra historia hasta esa otra iniciativa que fue el CAYC.

Muchos artistas de la época se radicaron con la llegada de Onganía y después, en el exterior; otros se quedaron para ver cómo la sociedad y el propio medio los dejaba caer para ir levantándose años después en un intento desesperado por armar cierta cronología de las artes visuales en la Argentina, antes de que el olvido colectivo como es costumbre, extendiera el certificado de defunción. Pero también, por la necesidad imperiosa de un mercado de arte ávido de piezas cotizables. De hecho baste mirar antes del corralito, la suba impensable de las llamadas obras claves de algunos artistas de determinadas estéticas. Una sociedad de artistas que comenzaban a indagar nuevas formas de la expresión y que fueron transformándose luego.

Había en el ambiente de los 70 interés y también sorpresa de lo que tal o cual estaba por exponer (como en el caso de Rómulo Macció recién llegado de Europa, en dos de los pisos de la galería de Victor Najmías sobre Florida). Era la fuerza de una cultura que transitaba, sin de-

jar cierto romanticismo, por las entrañas de una sociedad ambigua que llegaba a su fin como tal, que enfrentaba el salto a cierta madurez nunca alcanzada del todo. Un expresionismo vigoroso marcaba la pincelada, cierto informalismo cruzaba las telas y mientras todos miraban a los jóvenes creadores, algunos más viejos como Berni (comprometido, mas allá de las tendencias o queriendo abarcar casi todas, con la situación de la Argentina) lograba ambientar en sus obras el futuro irremediable de un conjunto de provincias divididas y manipuladas desde la capital, muchas veces gobernadas por paisanos de esos mismo lugares, esos emigrantes desagradecidos que hasta hoy cargan sus bolsillos con la ingenuidad ajena.

En muchas de las obras de los 70 está el hilo conductor que podría transportarnos a otros maestros anteriores, para crear una verdadera lectura del arte argentino, si alguien viera que más allá de las escuelas trasladadas tardíamente a nuestro suelo existió una obra verdaderamente sentida dentro de las expresiones de ese tiempo.

Los 70 fueron partícipes y protagonistas de acontecimientos transformadores y violentos que marcarían al país terminantemente, dejándole a la siguiente generación una carga difícil de sobrellevar por la diversidad plástica concretada y porque el país ya estaba en una situación de olvido crónico al principio de la dictadura y de revelaciones inconcebibles después.

La carga que recibe la gente que conforma la generación del 80 (de la que participan muchos de los del 70) se transforma, explorando cierto conceptualismo que atraviesa el vapuleado "retorno a la pintura", "el placer de pintar"; concep-

tualismo que prevalece luego en los 90 con mayor fuerza.

Muchos de los talleres de estos artistas forman a los de la siguiente generación. No existe el 90 sin los 80 detrás, como no existiría nada ni nadie si no hubiera un traspaso inherente a la condición de transmitir y transformar que tiene el arte, aunque en los últimos años existan quienes sostengan que cualquier alegato o cualquier aproximación a cierta narrativa es cuestión obsoleta. Hasta la obra más vacía de intención de comunicar, comunica y refleja el mundo omnipresente.

En el medio internacional la fotografía y el arte digital que se impusieron y a través de un realismo aplastante lograron detener la vertiginosidad del cine y la televisión (que ya nos han anestesiado y no conmueven muestren lo que muestren) con imágenes estáticas, están a su vez llevando a la pintura a cierto realismo conceptual. ¿Contradicción o pliegues y despliegues lógicos de la evolución y las tendencias que se suceden?.

No sólo entonces los 70 resumen sin saberlo, mucho de lo mejor de antes, mezclado con los vientos de Europa y Estados Unidos, también producen en tiempos políticos convulsionados, una punta para que otros tomen en el breve plazo.

Pasamos de un país pacífico a un país signado por la violencia y la irracionalidad, un país que se debatía hacia el futuro y que no supo encontrarlo ni pagando el alto precio de la muerte colectiva.

¿Qué podría hacer sino mirar hacia atrás en mi propia historia para juntar estas ideas que fui sumando desde que a los once años recorría Van

Riel sobre la calle Florida o cuando era ayudante de Osvaldo Romberg a mis catorce, acompañándolo al Di Tella a cuidar sus obras expuestas con las que jugaba la gente?. Las obras de otros artistas igualmente valiosos que no pasaron por el enigmático instituto manejado por Romero Brest, colgaban en algunas galerías. "Contemporánea" de Matilde Sábato, a metros de Paraguay y también sobre Florida era lugar de encuentro y lo era Lirolay en donde todos comenzamos a mostrar y a mostrarnos. Mi primera exposición llevó el nombre de "Los Mutilados" y tenía presente la fuerza gestual de los jóvenes artistas anteriores, era el 73 en Lirolay.

Ezeiza dio su señal definitiva con la llegada de Perón y lo de adentro salió hacia fuera ese día fatídico de la historia argentina, todo fue muerte e irracionalidad. Nos gobernaban Cámpora, Perón y después Isabelita o López Rega, hasta la irrupción "mesianica" del 76, y a pesar de todo el país tiraba manteca al techo, de eso nos damos cuenta ahora haciendo comparaciones irremediables con el pasado. Los 70 fueron años de experiencias y de anuncios. Se transitaron tiempos de verdaderas premoniciones y de algunas certezas, porque el país que quería crecer se quedó pequeño y en su pequeñez nos enredamos todos los intelectuales y creadores pero también la sociedad política que no entendió nada ni se imaginó siquiera los cambios que debían hacerse para llegar a cierta adultez que nos permitiera vivir dignamente. El arte, yo parto de este precepto, es consecuencia de su tiempo, lo refleja, lo muestra, a veces hasta lo anuncia. Por eso nombré a Berni y por eso podría hablar de Policastro o de Víctorica, más obreros de la pintura que artistas conceptuales del Di Tella, pero artistas de una corriente de humildísimas pretensiones, que sobrevivía en

las orillas de Bs. As., haciendo, como diría Mac-ció, "la otra pintura de Italia", sin saber que no era la otra, sino la pintura argentina duradera que le daría la posibilidad a los 70 de tener identidad y cierta seguridad de que había un suelo propio, anterior, que habilitaba a destruir la forma sin dejar de pertenecer, de ser enormemente argentino.

Así como existe una historia que debería tejerse desde los primitivos hasta nuestros días, hay un hilo conductor de absoluta respetabilidad que tendríamos que considerar, no desechar como hacemos habitualmente internados en nuestro conocido vicio de desconocer lo anterior o directamente de destruirlo para comenzar de nuevo.

Viví la generación del 70 como la posibilidad de apertura, de cambios. Mientras el país moría de noche, muchos confirmábamos que la violencia disimulada y negada que algunos habíamos anticipado (en mi caso con la Serie de "Los Mutildados", Lirolay 1973 o "Nocturnos", Librería La Ciudad 1976) se había afirmado y cruzaba todo lo imaginable. Era el momento del terror, del miedo, de la censura, de la idiotez colectiva, de ciertas verdades y de ciertas confesiones, de un fachismo que bajaba desde la política y la iglesia hasta la gente más humilde, nuevamente tomada por sorpresa en la ignorancia. Por encima de todos, los grandes grupos financieros de siempre delineaban nuestros destinos, en cierta forma también el destino de las corrientes artísticas. El arte dio sus señales, no estuvo lejos, las madres de Plaza de Mayo se convirtieron en un símbolo permanente de la lucha y así son reconocidas universalmente aunque con el tiempo se hubiera pretendido, con la burla sistemática, hacerlas aparecer como viejas lloronas, por una sociedad que tiene más adiestramiento en ocultar que en afrontar sus propias miserias.

Como artista admití los cambios que se iban produciendo, aunque nunca pude apartarme de cierto relato trágico en mis obras (a excepción, años después, de la ironía de una instalación

"Sálvese quien pueda" en las Jornadas Internacionales de la Crítica). La generación del 80 se consolidaba en la Argentina. Antes de radicarme en los Estados Unidos hice una muestra: "Rompecabezas", obras del 78 al 81 expuestas en la Galería Soudan en 1984. Y ya viviendo en California en el año 86 expuse invitado por el CAYC la serie "Sala de Juegos". Nos reconocíamos en ciertas estéticas y coincidencias sorprendidas a pesar de las idas y venidas y de la distancia, como es el caso de la "Serie de los Muñecos" en 1987 de Marcia Schwartz. Con algunos otros protagonistas de la generación del 80 como Fernando Fazzolari y Eduardo Medici, expusimos en San Francisco, Nueva York, y en el Museo de Monterrey; en Marsala, Italia y en Buenos Aires.

Éramos todos descendientes del 70 y nos había tocado vivir los 70 desde el arte, como observadores de la creación avasallante de muchos artistas locales e internacionales. Hacíamos nuestros primeros pasos absorbiendo el rumor de la muerte cotidiana, las desapariciones, una sociedad descreída y negadora, estábamos formándonos para recibir la herencia de un movimiento llevado después a "hito", de un país llevado a la destrucción y a la sospecha, heredamos una guerra que intentó disimular lo que después sería la revelación de un genocidio: la guerra de las Malvinas.

Con esto la generación del 80, estimulada por numerosos críticos y sobre todo lanzada desde el CAYC, lograba cierta internacionalización de su arte y desarrollaba sus grupos y sus imágenes. Paralelamente, en Estados Unidos trabajaban Schnabel y Salle entre otros. Barceló hacía lo suyo con su regreso a la materia y con toda la tradición de la pintura española detrás y Cicilia unía el minimalismo a cierta pasión expresionista. Cucci, Paladino, Chia y Clemente trabajaban en Italia, Baselitz y Kiefer en Alemania, entre otros. Artistas de otros países europeos promovían nuevas tecnologías tomadas luego por la generación del 90. Y en Latinoamérica,

se destacaban Ana Mendieta, Julio Galán, Alfredo Jarr.

Bonito Oliva regenteaba los 80 y a partir de sus postulados, algunos artistas en la Argentina, como Guillermo Kuitca internalizaban la llamada transvanguardia con la que se destacaron, sintetizando la influencia de ésta con la de aquellos artistas esenciales que habían gravitado en los 70.

Algunos por edad e imagen pertenecemos en cierta medida a los 90, aunque realmente tenga poca importancia en qué década trabajó cada uno, y esto de las décadas sólo sirva para ordenar los estados del pensamiento, de la creación y del desarrollo de nuestra obra.

No soy un historiador del arte, soy un artista que ha padecido "de" y "en" la Argentina, a pesar de mis viajes a Europa y mis ocho años de residencia en Estados Unidos precisamente en los 80.

Crucé los momentos más difíciles del país creyendo que nada más grave era posible. Sin embargo, llegaron los años 90, llegó la consolidación de la banalidad, la destrucción del país sin guerra sino a través de la economía, de los mismos grupos financieros, la era de la globalización, la era de que todo lo anterior ya fue, la hora de que nuestros procesos internos importan poco en la concreción de la obra, porque primero está lo que se hace en el mundo y la palabra de los gurú de turno, que articulan mensajes para los que no se dan cuenta de que las mentiras tienen patas cortas. Los años 90 son los años del "sálvese quien pueda". Un país sumergido en la más grandiosa defraudación económica y moral de que se tenga memoria, y nosotros los argentinos de hoy buscando sobrevivir a nuestras propias frustraciones colectivas, aunque comparta con otros que no voy a dejar la Argentina y que se puede vivir aquí y hacer carrera aquí y en el extranjero. Pero carrera con la obra que genera el propio proceso y el desconcierto de un país al que hay que ayudar a salir sabien-

do que el "supuesto fin de las ideologías" es el principio de nuevas propuestas para definir nuevas realidades. No me voy de la Argentina porque estoy cansado de que a mi país lo manejen otros. Porque creo que es hora de compromisos y no de elitismos, sino de la suma de la inteligencia.

Naom Chomsky afirmó hace poco que se están empezando a reeditar libros de los años 80 que no fueron suficientemente entendidos. En España se organizó una gran exposición de los 80. En la Argentina pensamos algunos que debemos reunir a esta generación y mostrar cómo el 80 fue el preámbulo del 90. Que en los 80 aparecen ya y se destacan el arte de las diferencias, el arte de "lo femenino" y el video. De algunos talleres de artistas de los 80, como el de Juan Doffo, salen figuras relevantes del 90. La generación del 80 conlleva en sí misma los secretos de la Argentina posteriormente alejada de sus raíces, y sin embargo comienza a ser motivo de interés, de estudio, mucha literatura escrita y motes impuestos comienzan hoy a desvanecerse.

En plena década del 2000 (al fin llega) nos enfrentamos como dije al principio a las consecuencias de nuestra propia irresponsabilidad y comienzan algunos a abandonar el barco que supimos poner a navegar. La generación del 80 guardó siempre con silencio respetuoso, la convicción de su origen en el pasado plástico argentino, único vehículo para llegar a cierto reconocimiento, incluso en otros países. No se trata de hacer folclore, se trata de ser. Se trata de poder articular qué pasó en la Argentina previa, para rescatar a todos los artistas de gran valor intelectual, para buscar una forma nueva, ya no sólo en los 90 sino en el tercer milenio, para afrontar nuestra problemática cultural no desde un lugar que signifique las militancias tradicionales, ni la corrupción del Estado, ni el hecho de que necesariamente se tenga que tener un grupo propio para poder aportar, pero sí la construcción de una conciencia de nuestra trayecto-

ría como país y sociedad, porque la no articulación de nuestros procesos estéticos y la ausencia de registros, nos quita potencia, nos quita poder y nos quita identidad.

No es casualidad este nuevo interés por la memoria. No recuerdo bien quién dijo: "no se trata de rescatar el pasado sino de cumplir sus esperanzas". Siento que tengo mucho que agradecerle a este país, a muchos artistas colegas, a muchos intelectuales y a gente que trabaja o tiene diferentes carreras u oficios, que comparto mi mente y mis anhelos con muchísimos argentinos comprometidos desde sus lugares con el país del futuro, ese país que nunca más debe ser gobernado por los traidores de la patria de siempre. Tengo mucho que agradecerle a pintores como Cándido López, a artistas del 40, a artistas del 70, del 80 y del 90 que me han revelado nuevas libertades, porque hoy existe otra generación de artistas en camino. Eso no quiere decir que nosotros hayamos perdido valor o interés, esto quiere decir que estamos organizados sin saberlo, que estamos trabajando sin saberlo, algunos, pensando que la Argentina es un territorio poblado y que esa población es la que inclina su rumbo. En este país existe una clase creativa que no puede destruir ningún gobierno ni ninguna agrupación poderosa manipuladora, somos la multitud de argentinos que queremos vivir decentemente, con autoestima elevada y el bienestar de todos. Como me dijo hace poco en una charla de café Carlos March, de Poder Ciudadano, en este país parece que lo único bien organizado es la corrupción, la mafia, el resto está desmembrado.

Pocas generaciones han sufrido tanto el país como las últimas, estando adentro o afuera de su territorio, compartiendo el exilio o la decisión del alejamiento por diferentes razones, ninguna generación anterior a estas últimas ha cruzado tan riesgoso peñasco y como era de esperar en un país sin memoria, pocos han sufrido tanto olvido y tanta postergación. Todos estamos listos para conseguir nuestros lugares y sentirnos de

alguna manera reconocidos, pero el reconocimiento en nuestro país lleva una larga e incierta espera, si es que llega. Y más allá de nuestras necesidades narcisistas, que se exasperan precisamente por la falta de valoración, se trata de respetarnos, de defendernos y de sentirnos parte de la Argentina total, y esto no se logra si no se descentraliza también el arte y se unen las voces de todas las provincias en una línea histórica tridimensional.

Aunque mis "Multitudes" se han convertido en puntos casi difíciles de descifrar, y como me dijo un activo miembro de la generación del 90 - "cuanto menos se note la pintura en los cuadros, mejor"-, en ellas, como en los trabajos de mis colegas de todos los tiempos, la creación es un arma que se dispara sola y no necesita de enemigos ni mercados, sólo del acto íntimo de concretar las ideas, elevándolas al rango de arte.

Si eso se logra no importa de qué generación sea el artista, sino de cuán importante es la obra. Un ejemplo de que se puede cruzar el tiempo y seguir siendo siempre actual, es el caso de Pablo Suárez, en cuyos trabajos se puede ver claramente las influencias de diferentes décadas sin que haya perdido vigencia. Es el caso también de un artista con excelente memoria que discute la Argentina con absoluta autenticidad y con toda la arbitrariedad que le cabe.

No he nombrado intencionalmente a más artistas porque ya de hecho al nombrar aún a unos pocos estoy siendo absolutamente parcial, aunque no haga juicio de valores, a eso se dedica el tiempo. Esto es simplemente el comienzo, espero, de un intercambio constructivo de opiniones de todos los que quieran proseguir y profundizar en la generación del 80, del 50, del 20 del 2040 o de la que quieran encarar, antes de que se cumplan las profecías de Tato Borens en sus últimos programas televisivos, sobre las ruinas de un país extinguido.

Arte y política en los sesenta

Entrevista a Alberto Giudici, curador de la muestra "Arte y Política en los Sesenta" que se verá en el Palais de Glace del 21 de mayo al 30 de junio del 2002

Por Xil Buffone

1 - ¿En qué consiste la muestra?

Básicamente, procura un rescate y una puesta en tiempo presente de uno de los momentos más ricos y complejos del arte del siglo veinte, en nuestro país. Arte y Política son dos términos de una ecuación: se cruzan permanentemente con una riqueza insospechada. Y es esa sorpresa, a los ojos de hoy, lo primero que queremos que surja. Que nada sea previsible, o conocido, o ya sabido. Parafraseando a Eric Hobsbawm - que habló del siglo veinte como un siglo cortocreo que la del sesenta es una década larga, al menos en los objetivos de la muestra: arranca con "Villa Piolín" de Berni, donde incorpora elementos del tachismo y preanuncia la serie de Juanito Laguna, y el Grupo Espartaco, primer grupo que actúa con una clara intencionalidad militante y también rupturista respecto del realismo anterior. Y concluye en 1972, con acciones cada vez más politizadas, como sucede con la muestra del CAYC en la Plaza Roberto Arlt, que termina con un escándalo mayúsculo ya que una serie de obras -totalmente conceptuales- aluden claramente a la matanza de Trelew, producida un mes antes. Como Horacio Zabala, que rodeó la plaza con un crespón negro de trescientos metros. Quiero agregar algo: la del sesenta es una década de vanguardias, de permanentes renovaciones en el lenguaje, de una gran irreverencia hacia las instituciones canonizadas del arte. Es una década de demoliciones y la política se "cuela" permanentemente en esa tarea. Diría que hay un ir y venir, del arte a la política, de la política al arte, y ese vaivén está lleno de tironeos. También es una década marcada por el autoritarismo militar. Y eso, sobre todo después del golpe de 1966, se vive dramática-

mente en todos los órdenes de la vida del país. El huevo de la serpiente que rompió el cascarón en 1976, se incubó entonces. Enumero ejes distintos porque esa esquizofrenia social, política y cultural marca el destino -nada plácido- del arte nacional.

2 - De "Villa Piolín" al "Crespón negro" hay trece años de rupturas, cuestionamientos, mutaciones en el lenguaje con un derrame de la política en el arte y viceversa. Hay además versiones encontradas sobre lo sucedido. Hay dolores y silencio. Se agrega la gestación de un estrepitoso destino que aún nos abraza ¿Cómo te la vas a arreglar para contar eso?

En principio, uno podría responder que las obras mismas, con sus presencias y sus ausencias, deben contar la historia de la década, y uno limitarse a ordenar del mejor modo, incluso, esos silencios. Pero hay un doble problema. Por un lado, algo que resulta de la propia evolución del arte de estos años. Lo que se llamó una progresiva desmaterialización del arte, de un arte que aspiraba a realizarse fundiéndose con la vida. Y la vida respira siempre un tiempo presente. O sea, un tiempo que ya fue. El camino, entonces, al menos para mí, es señalarlo. Dejar constancia. En este sentido habrá muchos paneles, mucha contextualización. No puede recrearse lo que nació para ser vivido y protagonizado como acción, efímera y trascendente a la vez. Por otro lado, desconfío de las reconstrucciones, porque se ha intentado en estos años con dudosos resultados. Está el Partenón. Sabemos que dentro estaba una inmensa figura de Palas Atenea realizada por Fidias -nada menos que por Fidias-. Pero, ¿cómo recrearla?. Imagenémoslo, a partir de los restos, de los rastros, de las pistas. Hay algo arqueológico en to-

da esta tarea: rescatar estas señales incompletas y señalarlas. No más. Fue una década de acción. El mejor resultado de la muestra, sería que pudiera sentirse esa movilidad de la historia, ese dinamismo de un presente que empuja a una generación muy joven de demolición en demolición, como ya dije. Y en eso, creo que reside el dramatismo de la época. Margarita Paksa me dijo: "Creíamos que la revolución estaba a la vuelta de la esquina". No estuvo, o no fue tan sencillo. Y esa es la epopeya y el drama de esos años. El desafío es darlo. Sentir uno, como curador, que la mirada también es incompleta.

3 - Describís a los sesenta como una demolición con un eco expansivo vertiginoso hacia la implosión. ¿Treinta años después, queda algo más por desempolvar?

Mucho. Una de las sorpresas de esta labor, es la cantidad de obras que tuvieron un destino casi trágico: prohibidas, secuestradas, destruidas a veces por sus propios autores al iniciar el camino del exilio.

-Misma suerte que las personas...

Hay, en este sentido, un dato llamativo, que me impactó y me impacta: cierta resistencia, como quien se encuentra frente a su psicoanálisis reviviendo una experiencia traumática. Hay obras, como el caso de "La Celda" -premiada y prohibida en el salón de 1971- que se verá por primera vez. Es algo muy fuerte. 31 años en un depósito...

4 - ¿Cómo fue el caso "la Celda"?

La cosa fue así. En 1971, se realizaba el II Salón de Artes Visuales. De común acuerdo con algunos miembros del jurado (Luis Felipe Noé y Alejandro Puente, entre ellos), Ignacio Colombres y Hugo Pereyra enviaron una obra, "Made in Argentina", que era nada más y nada menos que una picana eléctrica y una silueta humana quebrada, realizada en acrílico transparente. En tanto, Jorge de Santamaría y Gabriela Bocchi presentaron "La Celda", una puerta de calabozo en donde había un espejo y al acercarte a los

barrotes, vos, espectador, eras el preso. Y estaba, al lado, la lista de todos los presos políticos, que superaban los trescientos. El jurado, con el único voto en disidencia de Gyula Kosice, otorgó el Gran Premio de Honor a "Made in Argentina" y el Primer Premio a "La Celda". Se inaugura el Salón y las obras no están: ¡no están ni el Gran Premio de Honor ni el Primer Premio! Te das cuenta el escándalo. Un decreto del gobierno de facto, avalado por el ministerio de Educación, había eliminado y anulado el fallo del Jurado, cuando es normal que los fallos son inapelables. Y luego, la Suprema Corte dio su aval argumentando que no pueden premiarse obras "que lesionan la dignidad de la república". O sea, no es el uso de la picana como instrumento de tortura lo que lesiona la dignidad del país, sino que se la denuncie. No es el pecado lo pecaminoso, sino que se lo señale, no?. La obra de Colombre- Pereyra, que se destruyó, fue reconstruida hace unos años y exhibida en una muestra en homenaje a Colombres. Pero "La Celda" quedó ahí, arrumbada en el depósito de los premios nacionales. Hace unas semanas me llamaron exultantes del taller de restauración del Palais de Glace: la habían encontrado y en bastante buen estado. Fui a verla. Es, sencillamente, una celda, con sus cerrojos, todo. Fue muy fuerte, se me puso la piel de gallina, como si estuviera ante un hallazgo "arqueológico" que tiene que ver con nuestra historia, una obra que nunca fue exhibida y que ahora -con la autorización de Gabriella Bacchi (porque Jorge de Santamaría falleció) volverá a verse. Creo que debe ser un desagravio a todos los artistas que sufrieron actos de censura y represión en esos años y en los que vinieron.

5 - ¿Qué otras obras significativas encontraste a partir de investigar para esta muestra? ¿cuáles te sorprendieron a vos?

Hay obras visibles y perdurables, que han perdurado. Y hay todo un mundo subterráneo de obras perdurables, que no han perdurado. Es tensionante, sumamente motivador. Y desde esa motivación de búsqueda, surgen acá y allá

las perlas. Por ejemplo, cuando llegó al país Nelson Rockefeller, enviado por Nixon en el contexto de la política imperial de los Estados Unidos, hubo violentísimas manifestaciones en toda América Latina, incluyendo nuestro país. Con decenas de muertos. Y en cosa de días, se armó una muestra que se tituló "Malvenido Rockefeller" que duró apenas un día porque fue prohibida. León Ferrari conservaba los negativos de cada una de las obras. Gracias a su aporte hicimos ampliaciones, y hay obras magníficas en el plano visual y gráfico, de Alonso, Distefano, Marta Peluffo, Renart, Castagnino, Rubén Fontana, Pablo Suárez, etc, etc: 55 obras en total. Y bueno, vamos a mostrarlas todas. Un lujo. Y partir de eso, comenzamos a rastrear con Magdalena Pagano, que colabora infatigablemente conmigo, y ya dimos con varios originales. guardados, a veces subterráneamente, porque los tiempos que vinieron no fueron como para tenerlos en el living de la casa, no? Y en el plano de los descubrimientos personales, quiero mencionarte en primer término el aporte del grupo de artistas de vanguardia de Rosario. No fueron segundones de la vanguardia porteña. Fueron dos vanguardias que funcionaron en una increíble sintonía, y es esa sintonía maravillosa la que produce Tucuman Arde. Un mito tan fuerte, el de Tucumán Arde, que quizás tapó algunas individualidades, como la de Juan Pablo Renzi. Otra revelación -al menos para mí- como pintor, cuando pintaba, como artista conceptual y de objetos, cuando los hacía, o como artista conceptual político, como cuando realiza las dos obras en homenaje a los estudiantes muertos -Bello y Cabral- durante el Rosariazo. Un arte que parte de la Idea, como buen conceptual hegeliano, pero que sacude, golpea, conmueve.

6 - ¿qué porcentaje de obra hay registrada y qué a la deriva? ¿Hay registro bibliográfico?, ¿hay archivo?, ¿hay colecciones con obras de esta época?. ¿Cuáles han sido tus fuentes? Mis fuentes: todas. Archivos, personas, memoria, mucha memoria en los protagonistas. Y pacien-

cia en la búsqueda. Colecciones, no existen. Hay, en estos momentos, una buena documentación bibliográfica de investigadores que vienen trabajando intensamente desde hace años, como Ana Longoni, autora de varios trabajos, todos excelentes, y que han sido una gran apoyatura para mi propio trabajo. Tanto en la muestra como en el catálogo que estamos preparando hay muchos documentos y documentación de época, por lo que confío en que sea un aporte más en la dirección de lograr un registro más organizado, y orgánico, de esa década.

7 ¿Con qué dificultades y facilidades te encontraste?

Dificultades: la falta de tiempo. Seis meses de preparación es poco. Hubiera necesitado un año, como mínimo. Solo una persona, que prefiero no nombrar, me negó una obra, muy importante, con argumentos banales, mezquinos. Facilidades: el espíritu de colaboración. Gente que llama ofreciendo datos, obras, lo que sea, porque se enteraron. Y la frase reiterada, estimulante, en cada encuentro: esta es una muestra necesaria para recuperar el espíritu de una época, que hoy se recuerda por retazos, fragmentariamente. El desafío, como ves, es enorme.

8 - Pero el desafío no sólo será para el curador, resucitar al espíritu de los sixties también tendrá sus riesgos para los artistas...

Creo que no. En esto hay dos aspectos, que hemos venido conversando. Por un lado la evolución de las propias artes plásticas. Insisto, lo sesenta es una década de vanguardias. Ese proceso comenzó con una tarea de destrucción - pienso en la muestra de arte destructivo de Kemble, a modo de ejemplo- de las nociones del buen gusto, de la belleza, de lo instituido y oficializado como cánón de lo que debe ser arte. Quiere decir que es tan vanguardia la nueva figuración, con un nuevo concepto de la figura y también de la noción de "compromiso" hacia el mundo real, como lo que pasó en el Di Tella, para tomar la institución más emblemática de la vanguardia. La segunda etapa, fue la crisis y la

ruptura de los artistas con las instituciones legitimadores del arte, incluso de la propia vanguardia. Por eso, aunque suene paradójico, fueron los propios artistas cobijados por Romero Brest los que rompieron con él. Y la tercer etapa, que coincide con el proceso de desmaterialización de la obra de arte, es el paso decisivo al arte de acción, a la militancia política desde el arte. Todo eso no es episódico. Ni tampoco tiene que ver con el fracaso de la utopía, porque esa sensación de fracaso vino después. En ese momento, como dijo alguna vez Jacoby, se creía que la revolución estaba ahí, en las puertas de la historia, y que el arte y los artistas debían estar en sintonía con ese gran cambio, casi definitivo. No fue así, pero las transformaciones del arte fueron definitivas. Hay un antes y un después en el arte argentino, y eso arranca en los sesenta. Ahora, no era fácil poner el pie en el acelerador de la historia y del arte, al mismo tiempo. Eso, dejó huellas muy profundas, sobre todo en la generación más joven, la más radical. Pero eso pasa en los momentos de cambio. Rimbaud exclamó: "¡Cambiad la vida!". Y dejo de escribir, porque el problema se desplazaba a otro eje. Ahora, ¿no se parece a alguna consigna de los sesenta? Y ahora, ¿no existe la misma sensación? La necesidad de cambiar la vida. Y el arte, concluido el ciclo desmoralizante de la postmodernidad, se esta repolitizando, desde las mas diversas opciones estéticas. O sea, desde la pintura de caballete (y hay un revival en ese sentido), hasta el arte de los objetos, las instalaciones, las propuestas conceptuales, que siguen con una vigencia enorme.

9 - ¿Cómo continuó cada uno luego del fin de la utopía?

Lo que se derrumbó es la utopía del cambio inminente, no la aspiración permanente del hombre a transformar la vida. La utopía empuja la historia, no las cuentas del mercado. Y en cuanto al destino de cada artista, quisiera leerte unas palabras muy hermosas, y muy dramáticas, de Renzi en el curso de una entrevista que tuvo con

Beatriz Sarlo en 1984 y que puede responder a tu pregunta. Decía Renzi: " En los últimos años de la década del sesenta vivíamos en un clima de crisis que implicaba niveles políticos, intelectuales, culturales (...) Nosotros habíamos trabajado, en Rosario, como el grupo de vanguardia de Rosario que, en conjunto con el grupo de vanguardia de Buenos Aires, realizamos "Tucumán Arde" (...) Después, algunos de nosotros pensamos que no podíamos seguir produciendo porque no había verdadera obra de vanguardia si era absorbida por el marco institucional de lo que denominábamos cultura burguesa."...Razonábamos a partir de una pregunta: ¿por qué existen tantos movimientos de vanguardia? Y nos respondíamos: porque son absorbidos y entonces dejan de ser verdaderamente nuevos, virulentos. Nos parecía que nuestras obras no debían ser digeridas como si fueran obras de arte tradicionales, porque además ni siquiera pretendíamos hacer obras de arte sino productos culturales e intelectuales revulsivos. Tratábamos de crear nuevas posibilidades estéticas y culturales, a las que denominamos 'cultura alternativa'; queríamos echar las bases para una nueva cultura, la del futuro revolucionario. Esa era nuestra fantasía, nuestro deseo y nos generaba obligaciones: por ejemplo, trabajar al margen de la cultura institucionalizada, crear un circuito alternativo. No lo logramos. De nuestro grupo, hay gente que nunca más volvió a trabajar como artista. Otros, como Pablo Suárez y yo mismo, volvimos a pintar y los dos comenzamos haciendo realismo. Cuando dejé de trabajar, durante esos ocho años de 'abstinencia', había tocado uno de los límites posibles. Y yo diría hoy que la unidad de mi obra está en los límites: en la voluntad de probar al máximo mi capacidad productiva y explorar todos los ángulos posibles de búsqueda."

(La muestra: organizada por la Fundación Banco Ciudad. Entre documentación y obras, estarán presentes casi medio centenar de artistas de los sesenta).

Algo así como “Mitologías de la violencia”

Distintas fases y capítulos tentativos para
una novela de la estética de la violencia

Por Rafael Cippolini

I. Por definición, ajustándonos a sus etimologías, la violencia es una cualidad, una fuerza operatoria y una manera de proceder. Los antiguos ya sabían que los argumentos para condenarla, se relacionan con la misma fascinación que despierta (tanto en quien la ejerce, como en quien la contempla). Prosiguiendo con esto, también se la calificó de posesiva, en tanto el violento es un poseso de su misma fuerza. Los efectos que provoca, en la medida que sea, producen invariablemente una alteración, una marca – visible o apenas adivinable -. Como sea, la fuerza no se desata sin un motivo, esté o no expuesto. En todos los casos se ejerce contra un cuerpo – ya sea éste biológico o un enunciado -.

Como se describe en el inicio del manifiesto que acompaña y prosigue a estos ensayos o pruebas, el 21 de marzo de 1972, el biólogo austriaco Laszlo Toth, martillo en mano, fue el principal actor del hito que, quizá amparado por el previo pensamiento de Thomas de Quincey, arquetipizaría un acto delictivo como una obra maestra inigualable (en la mejor e irregular línea de Filippo T. Marinetti / Alberto Greco – por supuesto, me refiero a las obras italianas de este último-).

II. Apenas unos meses después, en agosto del mismo año, Juan Carlos Romero ponía en circulación la oportuna transcripción el siguiente texto, cuyo original fue fechado en 1492 (no casualmente, el año en que los europeos llegaron a lo que luego llamaron América):

Violencia

La violencia se compone de cuatro cosas:
Peso - fuerza - movimiento - golpe

La mas poderosa de ellas es la que menos duración tiene

- 1- todo peso desea descender por la vía mas directa
- 2- el peso desea durar
- 3- el peso es vencido por la fuerza
- 4- la fuerza es una violencia
- 5- la. Lentitud la acrecienta, la velocidad la agota
- 6- su potencia aumenta con los obstáculos
- 7- nada se mueve sin la fuerza
- 8- la fuerza nace del movimiento - tiene tres oficios: tirar - empujar - inmovilizar
- 9- el movimiento nace de la muerte de la fuerza
- 10- el golpe nace de la muerte del movimiento
- 11- el golpe es hijo del movimiento y nieto de la fuerza

Leonardo Da Vinci – Breviarios.

"A su modo, el texto anterior, que circuló como volante, puede considerarse una obra en sí: el escrito de Leonardo se mostraba, de un lado, con letras negras sobre fondo blanco; del otro, con letras blancas sobre fondo negro, como si fuera el negativo del primero. A su modo, constituye lo que los situacionistas llamaron "détournement", una pieza textual (histórica en este caso) que al insertarse en otra órbita disímil al marco de lectura original, genera un horizonte de sentido diferente.

Una torsión: buscarle otros significados al texto, otros significados a la obra con lo circundante. Un manual de instrucciones plural." (Manifiestos Argentinos, Políticas de lo visual 1901 – 1999, Adriana Hidalgo Editora).

Dos firmas superpuestas: la de Da Vinci y luego la de Romero (quien, a continuación agregaba: "Para una estrategia de la violencia/1972").

No me detendré ahora en la muestra del artista en la que comenzó a circular este manifiesto (y que amerita todo otro ensayo). Tampoco en el concepto de "deteurment", sobre el que ya escribí en "El situacionismo según Borges" – Apuntes sobre arte argentino número ocho, en ramona quince, de agosto de 2001 -. Sí en la manera política en que Romero utiliza el texto davinciano: ¿canibalismo, travestismo textual o cosmética?

III. En el primer número de la revista *Literal*, fechado el día primero de noviembre de 1973, en las páginas 121 – 122, en un texto sin firma titulado "La intriga" (hoy sabemos que su autor fue Osvaldo Lamborghini) leemos:

"Se fingirá el saber que no se tiene. Se narrará con cierto ademán aparatoso y teatral – como quien cuenta un cuento a una criatura inteligente – la novela científica importada en esta década oponiéndola a la de la década anterior: a ver qué pasa. Esto (*literal*) exige cierto enredo: mezclar los códigos, dar por sabido lo que se ignora, adoptar la posición del entontecido – cínico incluso frente a lo que realmente se sabe. Alguien, alguna vez, pensará en "Nietzsche" pero escribirá "Sade". [Consultar también "La ficción perdida", de Héctor Libertella, en *Las Sagradas Escrituras*, de 1993].

El texto de Da Vinci usado por Romero provocaba un complejo efecto de lectura: la voz de Leonardo, con todo su peso histórico, con todas las relaciones y sociedades que su mítica figura conlleva, se convertía en una máquina de guerra: ni más ni menos que literalizar la violencia, convertirla en una fórmula a través de un movimiento de apropiación. Lamborghini, aún más allá, arengará en pos la disolución de identidades históricas por medio de una confusión deliberada: el pasado ya no resultaba confiable y el futuro amenazaba con multiplicar los efectos del desastre ya instalado. Oblicuamente, el gesto de Laszlo Toth, conmo-

cionaba los enunciados y los subtextos del arte.

IV. Sería un gran error vincular esta violencia explícita (y ya conceptualizada) con la que, más de diez años antes, en noviembre de 1961, Kenneth Kemble presentó en una exhibición de la Galería Lirloy, bajo el título de "Arte Destructivo", junto a los artistas Jorge López Anaya, Antonio Seguí, Luis Wells, Enrique Barilari, Silvia Torras y Jorge Roiger y cuyo catálogo manifiesto decía:

"(...) Así como el hombre deriva emociones intensas, satisfacción, placer, o lo que quiera llamársele, de las actividades constructivas y creadoras, también existe en él, el polo opuesto. El de derivar emociones, placer o satisfacción de la destrucción, del romper, quemar o descomponer y, de la contemplación de tales actividades. Todo el mundo ha experimentado el deseo, casi siempre contenido es cierto y nunca del todo confesado, de romper a pedradas el cristal de una gran vidriera; o se ha imaginado libre de hacer lo que se le da la gana en un negocio de cristalería. Todos hemos, en alguna ocasión u otra, sentido una gran satisfacción al romper algún objeto casero que personificaba entonces para nosotros toda la maldad del mundo, fuese este un reloj despertador o una radio especialmente molesta. Todos tenemos una dosis de sadismo o masoquismo más o menos desarrollados pero que no queremos admitir. Y todo niño antes de construir, destruye. La corta duración de un afiche intacto en las calles responde a la misma inclinación. La curiosidad mórbida que experimentan las multitudes ante una gran catástrofe, sea ésta un accidente de aviación, un gran incendio, o un choque de trenes, responde también a esta sensación de placer innata en el hombre ante tales hechos, nos plazca o no admitirlo."

Es bien claro que describe una violencia anterior, vieja. Una violencia que se consume en la fascinación propia del hacer (destruir) pero que

no altera (o al menos no tiene por objetivo alterar) los enunciados y relatos que son inherentes a la pieza destruida. Cuando Laszlo Toth martillaba en la Capilla de San Pedro, en pleno raptus de inspiración, no demolía y alteraba un objeto cualquiera, indiferenciado. Más complejas aún las operaciones semánticas de Romero y Lamborghini: no se trataba de enunciados cualquiera, no eran firmas desconocidas las que aparecían desplazadas.

V. La violencia tiene y crea su propia mitología. Es más, la violencia es una forma de mitologizar. El héroe, en el sentido clásico, es erigido desde esta mitología de la violencia. Y la mitología en sí, no sólo es una forma política, sino, en un tateí de letras, constituye también una suerte de policía. Sin ir más lejos, uno de los términos con los que se designa a los curadores es el de comisarios. Son los que resguardan la ley internacional de los intercambios. Los curadores, violentos si los hay al momento de tratar de imponer una mitología que casi nunca es tal, ejercen un tipo específico de control: son y fueron los ligeros administradores, primero de la Historia del Arte, más luego de ese juego divulgativo que se conoce como Estudios Culturales. Al fin de cuentas, el mercado del arte administra valores culturales (invariablemente políticos, conse-

cientemente económicos) y necesita comisarios que hagan respetar minuciosamente las agendas previstas (tematizar el cuerpo, el género, la memoria, las genealogías, la identidad, la relación centro/periferia, etc). Ahora bien ¿no estamos ansiosos por que irrumpa, de una vez, aquello que hace tanto Rimbaud profetizó como "el tiempo de los asesinos", es decir, aquellos que, inspirándose en la propuesta lamborghiniana, piensen Beuys y hagan Le Parc?

VI. Para los romanos clásicos, el plágium no fue sino la apropiación de los esclavos ajenos, o el rapto de un hombre libre a sabiendas de su condición de tal, para utilizarlo servilmente o pedir rescate a quién se considere necesario. Con el tiempo, esta conducta terminó siendo severamente condenada y caracterizó la imitación fraudulenta que acabó por adquirir todas las condiciones que hoy denota el término. Por el mismo agenciamiento, Karen Eliot, mailartista o correoartista, quien se hace con la autoría del manifiesto que inspiró estas líneas, actúa como portavoz del Plagiarismo y promete convertir el ejemplo plagiarista en una norma tan observable como aquellas que con tanto celo promueven los comisarios – curadores.

Ojalá lo logre. Pronto. Y de manera masiva.

Janinne Wolfsohn

Espacio Taller de Dibujo y Escultura

Trabajos con modelo vivo
Técnicas escultóricas
4581-3746 / 4773-9105
janchu82@sinectis.com
www.artesur.com/wolfsohn

Braga Menéndez /

Schuster Arte Contemporáneo

Inauguración Mondongo
Sábado 4 de mayo 17 hs

darwin 1154, 1º "C", Sector A
(C1414CUX) buenos aires, argentina
tel 5411- 4711-6418
artecontemporaneo@hotmail.com

Manifiesto no más Obras Maestras

Por Karen Eliot

¿Quién fue Laszlo Toth? Toth fue un biólogo australiano de 31 años.

El 21 de marzo de 1972 mientras una multitud esperaba la bendición del Papa, Toth pudo huir de la vigilancia de los hombres vestidos de negro, se subió a la barandilla de mármol delante de la Capilla de San Pedro y arremetió, martillo de embutir en mano, contra la Piedad de Miguel Ángel de 473 años de antigüedad (valorada en 10 millones de dólares). Durante los quince golpes que tuvo tiempo de dar hasta que fue detenido por la policía, Laszlo Toth gritaba: "¡Yo soy Jesucristo! ¡ Yo soy Jesucristo!".

The Times, conocido diario londinense, publicó en su portada una fotografía del agresor (martillo de embutir en mano) al lado de la Piedad, justo al lado de una fotografía de Nixon y de Kissinger hablando de paz en un jardín de Salzburgo. Los diarios acusaron a Toth de: loco; lunático; asesino; fanático; nihilista y fue comparado con Manson, Oswald, Dirhan, Ray y Bremer. Los medios de comunicación extrajeron dos importantes conclusiones: ¿pueden ser restaurados los desperfectos? y ¿dónde falló la seguridad y la vigilancia?.

Muchos aficionados al arte tuvieron problemas controlando su pena. Mientras, un cristal protector antibalas de plexiglás fue instalado en la entrada de la capilla de San Pedro. Museos de todo el mundo respondieron aterrorizados ante el acontecimiento y se gastaron enormes cantidades de dinero en medidas de seguridad. El objetivo del acto ("terrorista cultural") de Toth irradiaba de una premisa bien definida: NO MAS GRANDES OBRAS DE ARTE.

Giacometti, el escultor, una vez dijo que si alguna vez tuviera que estar atrapado en un incendio y solamente pudiera salvar una cosa, un Rembrandt o un gato, escogería el gato. Los golpes de

Toth fueron ligeros en el fondo, cayeron sobre la piedra y no sobre la carne. Eso es mucho más de lo que podíamos decir de Nixon y Kissinger, los criminales de guerra que con la caballerosidad de sus conversaciones, han causado mucha más destrucción y muerte en el mundo. Toth fue arrestado por su crimen, ellos no.

Un lugar donde buscar el espíritu de Laszlo Toth sería en la insistencia de los mail-artistas de hacer exposiciones sin jurado (sin juicio), escapando del elitismo in crescendo. Chuck Welch, en su libro "Networking Currents", analiza lo que denomina "mail-art" como una forma de trabajo en red, y de esta forma lo quiere extraer de cualquier contexto artístico que pudiera contaminar el proceso creativo de comunicación y del espíritu de comunidad que lo caracteriza. Una de las maneras por las cuales los aristas de mail art y otros trabajadores en la red interactúan es a través del plagiarismo. Durante los últimos años hemos visto a artistas de mail art participar en numerosos "Festivales de Plagiarismo" alrededor del mundo. Debido al elitismo en el mundo del arte, el plagiarismo tiene una connotación muy negativa. Este fenómeno entendido como proclamación artística aun sorprende a la gente de la misma manera que lo hizo el martillo de embutir de Laszlo Toth.

La pertenencia o la propiedad de las ideas, como si fuesen materiales, es uno de los pilares de la Cultura Occidental.

Ahora: ¿realmente importa que yo haya plagiado esta última frase que habéis leído de un artículo de L. Dunn en la revista Photostatic Magazine para comprender la idea principal? De todas maneras, ¿quién es capaz de reclamar la propiedad de una idea? Si el plagio hubiera sido realizado con la intención de incitar al lector a creerlas como palabras mías, o como demanda del beneficio del mercado literario, la situación sería diferente. En cambio el plagio se ha

producido para centrar la atención en el plagiarismo como herramienta para superar las premisas que establecen los fundamentos donde descansa la "civilización" Occidental.

La idea de originalidad se vincula directamente con el concepto de privilegio desde la época Romántica. La originalidad se ve como superior a la copia y, desde este punto de vista, cualquier jerarquía puede ser justificada. En este contexto, la razón por la cual los restauradores de la escultura de Miguel Ángel no son vistos como plagiadores recae en el hecho que son considerados como conservadores de un valor material de una obra de arte, y por lo tanto, sustentan la idea de genialidad.

Hoy, con una máquina fotocopidora, millones de personas participan masivamente copiando, modificando y transformando ideas de otros. En el mundo de la reproducción sonora, con el desarrollo de las técnicas digitales para samplear, las posibilidades collage de plagiarismo son estudiadas en la actualidad no solamente como "la vanguardia" (John Oswald ha ideado el término "plunderphonic" (plunder: desembosador) para aplicar el plagiarismo en el audio como prerrogativa en su "Mystery Tape Laboratory"), sino también en el realismo de la música popular (numerosas son las canciones plagiadas que se convierten en himnos del momento, sobre todo en géneros menos masificados como el hip-hop, el drum-n-bass o ambiente). Dada la situación, ¿lamentamos realmente el colapso de la "vanguardia" carente de recursos? ¿O animamos a la difusión del plagiarismo?

Esta cuestión implica la reafirmación del plagiarismo como potencia revolucionaria. Las acciones de los plagiadores subvierten los conceptos de valor, basados en el tiempo productivo y en la dificultad de producción y, consecuentemente en la política económica que sustenta el capitalismo. He escrito esta última frase, pero la he cogido de Stewart Home, que fue organiza-

dor del Festival de Plagiarismo. Par algunos, el plagiarismo como técnica artística es el sumun del cinismo del postmodernismo. Para otros, el plagiarismo representa un intento para exponer y explotar, de una vez por todas, el individualismo burgués. Plagiarismo en este sentido es una forma de negación que implica re-inventar el lenguaje de aquellos que nos controlan. Mediante la creación de nuevos significados, el plagiarismo actúa como la negación de una cultura que busca su justificación ideológica en aquello "único". En comparación, el apropiacionismo post-moderno es muy diferente del plagiarismo. Mientras que la teoría post-moderna falsamente afirma que ya no hay ninguna realidad básica, los plagiadores reconocen que el poder es siempre realidad en la sociedad histórica. Reacondicionando imágenes dominantes a través de la manipulación consciente de elementos pre-existentes, mediante la subjetivización, los plagiadores aspiran a crear una realidad diferente a la pesadilla mediática dictada por el poder.

En este aspecto, las huelgas de arte propuestas no solamente son un ataque a la noción de creatividad del arte, sino que pueden ser vistas simbólicamente como un atentado de los artistas para purgarse del valor capitalista de la "originalidad".

Similarmente, la utilización de nombres múltiples (p.e. Karen Eliot, Monty Catsin o Luther Blisset) ataca la vaca sagrada de la originalidad. El arte pone énfasis en la individualidad, la posesión y la creación. Encontramos tanto el plagiarismo como los actos "de arte vandálico" chocantes porque el "genio individual" permanece sumergido en nuestra conciencia como justificación de la propiedad privada.

El plagiarismo es necesario. El progreso lo implica.

¡¡No más obras maestras!!

Karen Eliot eres tú

La construcción de la identidad de una de las artistas más misteriosas

Por Rafael Cippolini

Desfocalizada: Karen Eliot es, tal como podría sospecharse, un plural. Incluso, podría argumentarse, un secreto detrás de un nombre. Sus apólogos proponen el ejemplo de la revista Smile para explicar su sentido. Nosotros, invariablemente argentinos, lo plantamos por el de otra triste y vieja conocida, la revista Gente. Es decir: en el mundo hay muchas, muchísimas revistas que se titulan Smile. También hay otras tantas que se llaman Gente. Esto resulta de una cantidad constantemente variable de proyectos disímiles que comparten un mismo nombre.

Los citados apólogos han dicho: el nombre no es más que una situación que convoca efectos. Así, muchas personalidades se agrupan bajo apelativos como Juan Pérez o Pablo Rodríguez. La gran diferencia es que Karen Eliot es única, aunque la constituyan muchos operadores que ni siquiera se sospechan entre sí.

Hay algo de la Cultura Occidental que empieza a vulnerarse: la identidad, la individualidad, el valor y la verdad (podríamos continuar la lista).

No tenemos idea quién puede ser Karen Eliot porque Karen Eliot somos todos y no es nadie. Transnacional, no hay más que teclear su nombre en el espacio de un buscador web y veremos la pléyade – Eliot en pleno: una "soledad infinitamente poblada" (un querido concepto caro a Deleuze que habitualmente se atribuye falsamente a Godard).

Karen es una multiplicidad operante sin rostro fijo. Una contraseña. El espacio que existe entre ustedes y yo. Un móvil maravilloso que nadie sabe bien cuando fue inventado ni nadie estará jamás seguro de por qué. Muchos artistas en el mundo se atribuyen su paternidad.

Y muy probablemente, nadie mienta.

Es que Karen Eliot es un heterónimo de todos, incluso retrospectivo. Un cúmulo de pensamiento que atraviesa toda la singularidad de nuestras vidas privadas.

También es un contexto, antes que nada, semántico.

(Internet ha venido a confundir más las cosas, incluso domésticamente. Todos cuantos han participado de Café Ramona saben perfectamente de qué hablo).

La estrategia de evacuar la inmediatez de una identidad es absolutamente dispar en Karen Eliot y el artista local Al Mundy. Éste último es hijo de un hallazgo que se reconoce como obra. Doble hallazgo, ya que, desde un relato, impone un método. Este relato nos cuenta que un empleado de una casa de fotografía se apropia de imágenes de todo tipo que los clientes de la misma llevan a revelar. De su antología final nacen distintas muestras en lugares públicos (hoy es artista de Belleza & Felicidad).

Compleja lectura: robo de imágenes, elección caprichosa, intromisión pública de una vida privada.

Por supuesto, su nombre es otro objeto tomado (squater nominal): la de un icono pop: el protagonista de una célebre serie televisiva (Ladrón sin destino).

Karen Eliot, en cambio, es pura disponibilidad. Una invitación a tomar un nombre y pluralizarse, así como Al Mundy es alguien que al nombrarse se singulariza.

Lo curioso de Karen Eliot es que no se trata de un grupo secreto, como Luther Blisset, sino de una comunidad secreta: ¿cuántos actúan hoy bajo esta denominación, incluso colectivamente?

Ni siquiera sabemos si todos son artistas. Quizá se conviertan en artistas en tanto "usuarios", en tanto utilicen el nombre para intervenir y crear situaciones.

No hay más que revisar las revistas más importantes de arte de los últimos años: Karen nace y se reproduce una y otra vez en diferentes países.

Lo cual no es de extrañar si, al fin de cuentas, Karen Eliot también eres tú.

Galería de Arte

Jorge Macchi

Fuegos de artificio

**Paisajes Privados
Prisiones Colectivas**

Sonia Abián, Livio De Luca,
Pablo Guiot, Fabián Ramos,
Christian Román.

Curaduría: Santiago

García Navarro

Inauguración 24 de abril. 19 hs
Hasta el viernes 24 de mayo

Florida 1000
galeria@ruthbenzacar.com
www.ruthbenzacar.com
4313 8480

Del escarnio a Spili al complot sionista

Crónica del alejamiento de Carlos Alonso del Partido Comunista

Por Ana Longoni

La historia de las relaciones entre el Partido Comunista Argentino y los artistas ligados —de modos más o menos orgánicos— a su estructura es un capítulo del relato del arte argentino no poco relevante, aunque todavía pendiente de escritura. Los episodios que salen a la luz dan cuenta de las contradicciones y tensiones que atravesaron a artistas e intelectuales enrolados en el comunismo vernáculo en el difícil intento de conciliar la doctrina oficial del realismo socialista con heterogéneas opciones estéticas.(1)

La vasta influencia del comunismo vernáculo sobre el ambiente cultural tuvo su apogeo entre los años 1930 y 1970, aunque se vio crecientemente limitado por las fracturas políticas de núcleos intelectuales que se sucedieron en los años '60 y el consecuente peso de la naciente Nueva Izquierda. En 1963, se producen las expulsiones de José Luis Mangieri y Carlos A. Brocato, que editaban "La rosa blindada", junto a los escritores Juan Gelman y Andrés Rivera, y a los plásticos Norberto Onofrio y Carlos Gorriarena. Contemporáneamente, es separado de las filas del Partido el núcleo de intelectuales cordobeses y porteños que llevaban a cabo la revista y la editorial "Pasado y presente" (José Aricó, Juan Carlos Portantiero, Oscar del Barco, etc.). En 1967, un nuevo cisma tiene lugar cuando rompen los sectores que simpatizan con la revolución china, y emprenden la construcción de un nuevo partido, arrastrando a otros intelectuales.

Menos conocida es la polémica que acabó con el alejamiento silencioso del pintor Carlos Alonso, hasta entonces militante comunista. El caso —que aquí documentamos— permite vislumbrar que, lejos de constituir un frente monolítico, entre los artistas e intelectuales comunistas coexistían en sorda pugna concepciones y prácti-

cas estéticas diversas. (2)

Todo Lino

En octubre de 1967, en Art Gallery, una galería de la calle Florida que dirigía Víctor Najmías con la colaboración de Laura Buccelato, se inaugura la muestra "Todo Lino" de Carlos Alonso en homenaje a su maestro, Lino Enea Spilimbergo, que había fallecido en la localidad cordobesa de Unquillo en 1964. Se trata de una serie de retratos "a lo Bacon" en los que Spilimbergo se ve ya enfermo, aquejado por achaques del oficio, de la vejez, acompañado por un vaso de vino o una mujer desnuda.

Desde las páginas de Propósitos, el semanario que dirigió el escritor Leónidas Barletta (1902 - 1975), la muestra es motivo de una feroz crítica. ¿Qué era Propósitos? Además de las publicaciones oficiales del Partido Comunista en la órbita cultural (Cuadernos de Cultura, Nueva Era, Problemas del Marxismo), existían en esos años numerosas publicaciones oficiosas, "compañeras de ruta", que muchas veces se mostraron aún más reactivas a la novedad y defensoras de la ortodoxia comunista que las "orgánicas": Hoy en la cultura, Gaceta Literaria, Nueva Expresión y, claro, Propósitos (aparecido entre 1951 y 1974, y llamado sucesivamente Presente, Principios, Conducta, y nuevamente Propósitos debido a frecuentes clausuras y decretos de cierre). (4)

Podría pensarse en estos términos de contralor de la doctrina el rol que desempeñó el mismo Barletta en el ambiente cultural. Animador en los años '20 del grupo de Boedo, que reunía a artistas y escritores enrolados en el arte social, fundador en 1930 del Teatro del Pueblo, fue un acreditado "compañero de ruta" del PC. Sin ser Propósitos un vocero oficial del Partido, ya que Barletta mostró una apertura a temas y figuras que excedían el universo comunista, su presti-

gio impuso criterios y demarcó límites que fueron muchas veces más restrictivos incluso que los mandatos ortodoxos. Es que mientras Agosti, el responsable de Cultura del PC, expresaba una moderada apertura en relación al canon soviético, Barletta era un cabal exponente de la vieja sensibilidad estética y los códigos morales comunistas. La polémica en torno a la muestra de Alonso que aquí documentamos es señal de esa notable ascendencia.

Fogoso polemista, arremetió desde las páginas de Propósitos contra figuras como Borges y Grombrowicz, entre varios otros.⁽³⁾ Oculito bajo uno de sus seudónimos habituales, José Ariel López, es justamente Barletta quien embiste contra Alonso en la nota titulada "Befa y escarnio de Spilimbergo" (Propósitos, nº 212, 25/10/67). Bajo uno de los retratos de Spilimbergo que ilustra la nota, se lee el siguiente epígrafe: "con este adefesio, mal pintado y desgraciadamente intencionado, el pintor Carlos Alonso agravia la memoria de Lino Enea Spilimbergo impunemente". Y sigue:

"Mostrar un Spilimbergo hecho una piltrafa, borrachín, sucio, con asquerosas vendas en las manos y los pies, revolcándose en la cama con modelos de grotescas nalgas, no es tarea que pueda ennoblecer la obra de un artista joven, por más ansias que tenga de notoriedad".

Su concepción reduccionista y utilitaria del arte se trasluce cuando enuncia una singular teoría del realismo en la cual la "verdad" sólo debe ser mostrada si es "útil" y genera lucha:

"Si Alonso conocía pormenores de la vida doméstica del que por unos meses fue su maestro, esta 'verdad' no es útil al mundo, no genera optimismo, ni dispone para la lucha en ningún terreno y menos en el artístico. El afán de originalidad, de sacudir, no nos puede llevar a la inverecondia de fotografiar, pintar o describir literariamente en el día de la madre a la mujer que

nos dio el ser en la posición ginecológica. (...)

¿Qué sentido tiene esta injuria a don Lino Enea Spilimbergo que está muerto? Alonso lo vio con la pata extendida y el dedo gordo del pie, sangrando y envuelto en un trapo. ¿Era el gran tema para un cuadro de una galería aristocratizante, la Art Gallery? Nosotros lo vimos años y años pintando, dibujando, incorruptible, sano moralmente."

Termina la nota con un consejo que tiene la forma de una orden:

"Destruya todos esos Spilimbergos que le comparará a cualquier precio la oligarquía, para poner en el sótano y tener la prueba de que Spilimbergo era el más grande pintor argentino por la gracia divina; pero era un sucio y un borracho, por eso era izquierdista".

Como podemos ver es estos pasajes, la línea argumental impugna desde un código moral ascético que recuerda los planteos del socialismo higienista, el tratamiento o la mostración de aspectos sórdidos o dolorosos de los últimos años de vida de Spilimbergo.

La réplica de Castagnino

Los dos números siguientes de Propósitos fueron el escenario de la continuidad de la cruenta polémica que iniciara el tal López. En el número 213 (2/11/1967), autorizados nombres del mundo de las artes plásticas vinculados todos ellos al Partido Comunista interceden con cautela en defensa del pintor. Juan Carlos Castagnino (1908-1972) envía una carta a la que adhiera también el escultor Luis Falcini (1889-1973). El texto cuestiona que la crítica de López haga "hincapié, no tanto en los valores pictóricos sino en la interpretación moral de nuestro gran maestro". Y esa interpretación es materia discutible: para Castagnino, Alonso retrata la "presencia lacerante y trágica del Spilimbergo de sus últimos tiempos", logrando llegar "a la

entraña del retratado y del propio realizador". Encara también un análisis en términos formales : "Carlos Alonso busca crear una atención entre su pintura y el espectador (...) haciendo tomar cuerpo en el mismo estante a elementos contradictorios, en una polivalencia de lo onírico, lo erótico y la sátira social, donde la evidencia de una realidad no puede ser traducida sino por una imagen, constituida por signos no racionales, incluyendo elementos instintivos y accidentales".

Un signo de la apertura de Castagnino más allá de los standares del realismo a nuevos lenguajes pictóricos es su alusión a Bacon, cuya obra funciona como un claro intertexto de la serie de retratos de Alonso: "es oportuno citar aquí una respuesta del pintor inglés (...) a una interrogación sobre el sentido del retrato y el por qué evita que esté presente el modelo en su realización final, Bacon responde: 'Porque si se trata de alguien a quien estimo, no quiero infligirle esa especie de herida que me permite, creo, enunciar con más claridad su realidad esencial'".

En el mismo número de Propósitos, Helio Casal (1921-c.1980), otro pintor vinculado al comunismo, también escribe contra el "brulote" de López-Barletta que considera una "muestra cabal de un terrorismo intelectual que yo creía superado". Su autor, opina, "supone que el único que apreció a Don Lino es él".

Se suma a la polémica Eloy Montes Benítez, un profesor que se presenta como amigo de Spili, y hace también su descargo de Alonso, "un joven pintor al que sabemos amigo" (eufemismo habitual para tratar a los camaradas partidarios) que "en todo momento ha enfrentado con dignidad los deberes de la hora" (léase: ha cumplido a rajatablas con la línea partidaria). Por otro lado, se encarga de aclarar que los vendajes en las manos y los pies de Spilimbergo responden a su padecimiento de "eczema, enfermedad profesional de muchos pintores": no era lepra ni sífilis, no vaya a creer.

La circuncisión de Alonso

Un giro insospechado adquiere la polémica en el siguiente número de Propósitos (nº 214, 9/11/1967), cuando aparece una extensa nota

firmada por José Manuel Sánchez, "Licenciado en Economía y Artes de Mendoza" (¿se tratará de otro seudónimo —esta vez inusual— de Barletta?). El eje del nuevo artículo es endilgar al sionismo internacional haber provocado una fisura en el frente de los artistas plásticos argentinos, estrategia que se expresaría en la cooptación de Alonso por la Art Gallery y la proyectada gira de su muestra a Tel Aviv. La teoría de la confabulación sionista, que puede haber coincidido con uno de los vaivenes pro-árabes del comunismo internacional en el ya por entonces conflictivo Medio Oriente, merece la transcripción de algunos párrafos:

"Otra cortina de humo lanzada sorpresivamente por los jerarcas y satélites de la fracción más reaccionaria del sionismo internacional de extrema derecha en Argentina, distrae y oculta a los avizores ojos de los artistas plásticos a un enemigo ponzoñoso que ya está haciendo estragos en sus filas. A la acción deletérea y disociadora del sionismo internacional, le cabe por sus tácticas de engaño y corrupción el 'mérito' de haber producido la primer fisura en el bloque monolítico del movimiento plástico argentino. (...)

"Vienen ahora los hechos conocidos, las primeras deserciones, no por transitorias menos lamentables y a renglón seguido, cegados por el delirante racismo de nuevo cuño que el tuerto Moshe Dayan insufla en los jerarcas y lacayos del sionismo internacional de la Argentina, lanzan la bomba para producir la segunda cortina de humo dentro del campo plástico argentino: la debatida muestra de mi comprovinciano Carlos Alonso impactada desde la 'rampa de lanzamiento' de Art Gallery International."

La evidencia de la fractura interna del frente artístico sobre el que incide el Partido Comunista es claro: Castagnino, Falcini y Montes Benítez son compañeros pero están equivocados, dice el tal Sánchez:

"Sorprenden y angustian al mismo tiempo las negativas conclusiones a que uno arriba luego de la lectura y análisis de las tres notas que, en torno al comentario primero de José Ariel López, aparecieron publicadas en el nº 212 de Propósitos. Más aún si se considera y valora en su justo término la limpia e insobornable trayec-

toria que han evidenciado los firmantes de dichas notas a lo largo de toda una vida de militancia sin claudicaciones y de total compromiso con el arte y los deberes de la inteligencia. (...) "Claro está, y esto me apresuro a declararlo, coincido en líneas generales con la medular y brillante defensa de la libertad de enfoque artístico-dialéctico que Juan Carlos Castagnino y Luis Falcini respaldan con una intensa y extensa labor creadora que es honra y gloria nacional; coincido asimismo con el cordial y muy atinado llamado a la unidad con que el Prof. Eloy Montes Benítez cierra la defensa de su amigo Carlos Alonso".

Pero cuando quiere englobar a Casal en la misma reivindicación, no puede dejar de mostrar la hilacha: "incluso con las motivaciones del apasionado Helio Casal, no sin deplorar la poco prudente caracterización de 'terrorismo intelectual' tan en boga en la boca de esos imbéciles inútiles que se prestan a hacer el juego a los imperialistas, al sionismo internacional, con o sin Art Gallery, protestando porque en tal país se le aplica un correctivo a un poetita de tres al cuatro que hacía espionaje o porque no se permite fabricar el pan ácimo en los días de asueto (dicho sea esto con las mismas palabras de José Ariel López), y que jamás han dicho una palabra por la quema de libros en la Argentina o por la masacre de civiles árabes por los racistas de nuevo cuño".

El eje de argumentación contra la obra de Alonso se desplaza, pues, de cuestionamientos de orden moral a la impugnación de una institución del campo artístico local en tanto desfachado agente de política internacional: "Es en este aspecto esencial de denuncia y caracterización de la acción disociadora de nuevo tipo que Art Gallery International desarrolla en nuestros medios plásticos, que estamos obligados a tomar partido en la polémica. No se trata de otra galería más de tipo comercial que puede envilecer el mercado de arte con menores o mayores exacciones a los artistas y al público, sino de una galería que nace de un definido propósito de servir a una causa que afrenta la voluntad de paz de los pueblos".

Sánchez no se priva, de todas formas, de referir al discípulo pintor con el ejemplo de los

próceres revolucionarios caídos:

"¡Qué vergüenza angustiante hubiera sentido ese su entrañable maestro de generaciones que fue don Lino Enea Spilimbergo, él, que murió en su puesto como miembro permanente del Consejo Mundial por la Paz, cuyo rigor se extremaba no en cuanto al quehacer plástico, porque cada uno da lo que puede, decía, sino con la deserción y la dejación, es decir con lo que hace a los fundamentos de la conducta humana y social. (...)

¡Qué vergüenza y desprecio sentiría otro compatriota nuestro, el Che Guevara, al saber que un artista latinoamericano, argentino por añadidura e invitado a visitar el primer territorio libre de América, se codea en Tel Aviv y Buenos Aires con los secuaces del sionismo internacional. (...) A esta altura de los hechos sólo le quedan a Carlos Alonso dos caminos a elegir, el áspero y digno que con humildad, obstinado rigor y sin claudicación, transitó don Lino; el ardiente y sacrificado que también hasta sus últimas consecuencias y gotas de sangre eligió el Che Guevara, o mal que nos pese, es paseado del brazo de los enemigos que aquellos combatieron con el pincel o con el arma, lo mismo da, porque en la lucha cada cual debe dar su aporte. Sin olvidar tampoco que aún circuncidado, una vez que haya servido a los ruines objetos divisionistas que el sionismo internacional se ha trazado en la patria que los cobija, respecto al movimiento plástico argentino, será igualmente arrojado al tacho de los desperdicios".

El artículo termina, igual que la nota firmada por López, con una interpelación directa a Alonso ya no a destruir sino a desaparecer sus cuestionados retratos, de nuevo invocando al panteón: "Descuelgue sus cuadros de Art Gallery International, Don Lino y el Che Guevara observan desde su sacrificio".

La polémica pudo haber seguido más allá pero evidentemente Barletta decidió darla por concluida. La escritora Fina Warschaver, esposa de Ernesto Giudici, reconocido intelectual comunista que romperá con el Partido seis años después, envía a Propósitos un comentario elogioso de "Puro Lino" en el que manifiesta su dolor por el ataque del que es objeto Alonso. Nunca será publicado. El juez ya había dado su vere-

dicto, y ni siquiera las intervenciones de pesos pesados como Castagnino, el músico Osvaldo Pugliese, el poeta Tejada Gómez y el intelectual Héctor Agosti, pudieron contra ello. El testimonio reciente de Carlos Alonso respecto de su alejamiento de la militancia comunista no da cuenta de una ruidosa expulsión sino de un silencioso e inevitable desenlace: "me fui de una manera infeliz porque ni siquiera me dieron una posibilidad de defensa, o sea ni siquiera fueron capaces de armar una reunión para yo expusiera mi punto de vista, no les interesaba saber qué pensaba... Me fui con la cabeza gacha, digamos, ni siquiera me expulsaron".

El artista se había atrevido demasiado: el Partido podía tolerar la abstracción pura de Raúl Lozza en sus filas, pero su sentido común —del que Barletta era vocero— no estaba dispuesto a soportar una visión deformada, tristemente hu-

mana, de uno de sus prohombres.

Notas

(1) Al respecto, en el número 14 de Ramona, aportábamos a esta historia la crónica de la expulsión del poeta y crítico Córdova Iturburu y varios integrantes del grupo Madí, en 1948.

(2) No puedo dejar de agradecer a Alberto Giudici, que me facilitó el dossier documental aquí citado, así como el fragmento de su entrevista a Carlos Alonso relativa al episodio tratado.

(3) Raúl Larra, "Leónidas Barletta. El hombre de la campana", Buenos Aires, Conducta, 1978.

(4) H. Tarcus y R. Pittaluga (eds.), "Catálogo de publicaciones políticas de las izquierdas argentinas (1890-2000)", Buenos Aires, CeDInCI, 2000.

Fundación PROA

Un país en transición

Joyas y Textiles Mapuches
Colección Eduardo P. Pereda

Fotografías Christiano Junior 1867-1883

Av. Pedro de Mendoza 1929. C1169AAD
Buenos Aires
Tel/Fax 4303 0909
www.proa.org
info@proa.org

Galería Sylvia Vesco

Alejo Lopatin

Pinturas

Inaugura el 20/5 hasta el 22/6
San Martín 522 - 1º '4'
Lunes a Viernes de 14:30 a 20 hs. Sábados
de 11 a 13 hs.
Teléfono: 4328-153

¿Por qué no tiramos mierda contra el Congreso?

La consecuencia más visible de una asamblea de artistas fue una manifestación donde una multitud arrojó mierda contra el Congreso

Por Gema Acevedo

Hay gente que está en las manifestaciones siempre, porque lee los diarios o quiere ir, porque se entera de que algo va a pasar, la casualidad los lleva o alguien los invita.

Ojalá hubiera estado el día del mierdazo en el Congreso, pero ninguna de las circunstancias anteriores me guiaron hacia allí. Por lo tanto me lo perdí, y cuando me lo contaron me pareció interesante conocer a los autores de la idea.

Entonces fui a encontrarlos, fui una tarde a una de las asambleas de la APAP, la Asamblea Popular de Artistas Plásticos, mucho después de ese hecho. Hizo la casualidad que no fuera esa una de las reuniones más concurridas. En la Plaza Roberto Arlt, que es el lugar que eligieron los artistas para reunirse por primera vez, no había más de diez personas en total a las siete de la tarde. Los reconocí porque estaban sentados en el borde de un escalón de piedra, conversando, me dijeron que iba a llegar gente más tarde, y así fueron llegando otros a medida que pasaba el tiempo.

Yo me preguntaba porqué no había tanta gente hasta que los artistas me contaron esta historia, y entonces entendí claramente que los que estaban allí eran los que estaban entusiasmados con el futuro, no habían quedado saciados por el mierdazo, tenían ganas de hacer otras cosas, y a pesar de que un amigo mostrara su obra en una galería, ellos estaban en la asamblea igual, no iban ir a verlo hasta que no terminaran de discutir las cuestiones que habían venido a tratar. Yo les dije que me contaran qué pensaban hacer en el futuro, y ellos me dijeron que si quería saberlo podía quedarme presenciando la asamblea, y para colmo yo nunca había estado en una asamblea así que me quedé sentada con el grabador prendido en la plaza que ahora

por supuesto me parecía re misteriosa.

Tenía que preguntarles por la razón del mierdazo, por cómo había nacido la idea que desembocó en una respetable multitud de gente arrojando mierda y manifestando su bronca de diferentes maneras que tenían en común a ese elemento, y ellos querían hablar de eso, pero no era lo que más les importaba, porque también se acercaba el 24 de marzo y estuvieron enfrascados en la redacción de una convocatoria que discutieron detalle por detalle aunque en realidad era bastante clara. Estuvieron de acuerdo en la frase que une a todas las asambleas "que se vayan todos" y también en la participación activa del artista en las cuestiones sociales.

Me dijeron que la APAP, Asamblea Popular de Artistas plásticos nació por la iniciativa de dos o tres artistas que eligieron un lugar para reunirse. La primera vez que estuvieron reunidos, entre una yo otra propuesta alguien dijo simplemente ¿por qué no tiramos mierda contra el Congreso? Y como todos estuvieron de acuerdo, así empezó el mierdazo, que obviamente fue llevado a consideración y a votación en otra asamblea, en la que había mucha más gente que se plegó a la idea. De manera que ese día, seguramente los artistas fueron los únicos en quedar sorprendidos por la cantidad de gente que se acercó a manifestar. "No pensábamos que íbamos a ser tantos, lo que pasa es que todos nos entusiasmamos mucho, fue algo espontáneo, allí me encontré con gente desconocida que estaba ahí con su bolsita y nunca más volví a ver, y con otros que sí conocía pero que no me esperaba encontrar."

El desacuerdo fue manifestado con mierda que venía en baldes, en bolsas, mierda ajena y de mascotas; otros la depositaron en vivo y en directo en las escaleras del Congreso, otros hicieron collages, o pusieron una tapa de inodoro colgando en las vallas. También, dijeron, ligó un

policía.

Los artistas se justificaron, "nosotros, aunque muchos no estén de acuerdo, creemos que eso fue una obra de arte colectiva, además hay muchos ejemplos de artistas que han hecho cosas con mierda. Dalí, Miró, y había otro que ponía su mierda en pequeñas latas, no me acuerdo cómo se llamaba, también uno que trabajaba la porcelana dándole forma de mierda, me acuerdo que al entrar a la galería daba la impresión de que todo el piso estaba lleno de mierda, pero no, era una escultura."

"Y después de esto, parece como que la gente se desinfló un poco, pero1 de todas maneras siempre pasa mismo en las asambleas, porque yo he ido a otras, y permanentemente hay circulación de personas, gente que se va y viene. Ese día en el que propusimos el mierdazo mucha gente se fue porque no estaba de acuerdo. Especialmente algunos artistas nos criticaron, conocidos nuestros y todo, pero para nosotros no había duda de que esto era un hecho artístico, lo que pasa es que algunas personas tienen la cabeza encasillada, además de que existe esa cuestión de figurar, de mantener la reputación, ellos tienen esa pretensión de hacer las cosas como está establecido en el circuito artístico, y yo creo que por eso no estuvieron de acuerdo. A nosotros eso nos parece ridículo, tendría que ser diferente, tendría que cambiar esa visión de las cosas. No sé qué querían, que tiremos la mierda adentro de una galería...

Aunque parezca mentira, muchos de los que se fueron en desacuerdo lo hicieron por temor al ridículo, por miedo a comprometerse."

"En la convocatoria para el 24 de marzo queremos hacer hincapié en la participación de los artistas en la los asuntos sociales. No tenemos que borrarlos de esas cosas, porque somos ciudadanos. Y también hasta tenemos cuidado cuando decimos la palabra social, porque hay cada persona que entiende cualquier cosa... a mí por ejemplo una vez me dijeron que yo era socialista, cuando nunca lo fui, y por manifestar... ¿no?, es un poco tonto."

"A partir de ahora no tenemos una idea fija de lo que queremos hacer, nuestra intención es seguir participando, tener una presencia activa en las manifestaciones, el 24 de marzo pensamos partir desde esta plaza rumbo al Congreso. Siempre nos reunimos los jueves."

Cuando me fui una hora después los dejé discutiendo sus próximos planes.

¿Yo qué hago? Ellos saben que estuve grabando su conversación para publicarla en la revista ramona, ¿cómo les digo que el casette se me borró?

Ya que hoy es jueves quizás vaya a la Plaza Roberto Arlt y les explique lo ocurrido. Tengo que pedirles disculpas por todo lo que se me habrá escapado de la memoria y que no pude contar, decirles que hay un espacio disponible en los próximos números para que cuenten lo que están haciendo, en ese caso espero encontrarlos y que esta vez las pilas (en doble sentido) me funcionen mejor.

Arguibel Art presenta:

Hasta el 15 de mayo

José Benito. Imagen y semejanza

22 de mayo

Martín Cordiano, Amalia Pica, Tomás

Espina y Lorraine Green

Andrés Arguibel 2826. Las Cañitas

4899-0070

Martes a sábados de 17 a 1 am

A partir de mayo serviremos el té

Remo Bianchedi

T@ller de Pensamiento y Práctica Artística

Exclusivamente por E-mail

Asesoramiento y producción integral

en diseño y realización de proyectos

Todas las disciplinas

Informes: remo@agora.com.ar

Para terminar con el juicio de Quaker

Reflexiones en torno a la nota de Pablo Montini en ramona 21-22

Por Beatriz Vignoli

1. La querrela de las imágenes

Pablo Montini, en su nota —por lo demás muy bien documentada— sobre la polémica modernización del Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, (1) consigna que para mí, por lo que a la muestra colectiva con que en 1999 se reinauguró el museo respecta, "lo contemporáneo parecía reducirse a variantes del portabotellas de Duchamp..." (2). La cita es correcta; pero esa frase expresa sólo parcialmente mi visión de la muestra 34 artistas rosarinos contemporáneos, ya que pertenece a la primera de una serie de notas que publiqué sobre el tema. Me consta que la selección de notas fue hecha de buena fe por el investigador, quien desconocía las demás, algo explicable considerando que nadie en Rosario tiene acceso a los archivos del diario El Ciudadano anteriores al año 2000.

Quiero aclarar que hice aquella primera apreciación en estado de shock; había obras mucho más perturbadoras en 34ARC que la de Mónica Castagnotto, el célebre fotomontaje de vulvas y vírgenes al que muchos amaron odiar (y quisieron censurar). Por ejemplo, en la obra de Nicola Costantino, la literalidad de la puesta en obra del cuerpo se aleja de lo que sería una representación, con las correspondientes mediaciones y posibilidad de generalizar. La representación es sustituida por una presencia: la de calcos exactos de cadáveres de animales nonatos. No todo era "banal", como me apresuré a decir (3). También quiero aclarar que en una nota publicada el 2 de enero de 2000 en el diario san-

tafesino El Litoral, dediqué un párrafo a discernir los diferentes tipos de novedad que estaban representados en la exposición.

La misma carencia de fuentes llevó a Montini a afirmar, con infundado pesimismo, que "nadie relacionado con el mundo del arte procuró aparecer en los medios examinando la obra cuestionada" (4). En realidad sí hice este examen, asumiendo mi responsabilidad como intelectual, en una nota publicada a un mes exacto de la reapertura del museo, donde además de emitir mi juicio de valor estético y fundamentarlo, interpreto las dos series de imágenes isomorfas y yuxtapuestas (los diversos avatares de la Virgen María, y las vulvas) como dos formulaciones visuales distintas del mito del origen: una, religiosa y premoderna (¿local?); la otra, racional y "científica" (¿global?). Digo allí que el progresismo también es un autoritarismo. Las dos vertientes culturales irreductibles simbolizadas por cada una de estas series de imágenes, en vez de verse reflejadas allí y pensarse, se reflejaron una contra otra en lo que entonces llamé "una falsa polémica, por completo adialéctica" en torno a su exhibición.

"La cuestionada —y eventualmente agredida— fotocomposición de Castagnotto forma parte de la muestra colectiva 34 artistas rosarinos contemporáneos. No es la única obra de la muestra que se mete con el mito del origen tal como aparece inscripto en el nombre mismo de la ciudad: también lo hacen —cada cual a su modo— la escultura "Rosario", de Chachi Verona, y la pintura de Aurelio García Asunción de Nuestra Señora de los Deseos (...) Que Aurelio García no haya despertado la misma furia que su par,

quizá se explique por la capacidad del artista para constituir, desde la ironía barroca, un espacio pictórico de ficción que traza un corte neto entre la realidad y la obra de arte. Lo de Castagnotto, en cambio, es una intervención directa sobre el imaginario cultural. Es una obra conceptualista y neovanguardista... que consigue borrar los límites entre el arte y la vida...". (5) Señalé en dicha nota citada que en la obra de Castagnotto la fotografía, en virtud de una convención "documentalista" y "verista", aparece como lo inmediatamente real.

Si el público no lee la autonomía de una obra de arte, esa lectura es legítima, y puede tener que ver con que el artista no supo o no quiso construir convincentemente ese límite entre las esferas de lo artístico y lo cultural. Si lo cultural invade lo artístico, hay que preguntarse sobre la fragilidad del límite. La protección a priori de la autonomía del campo artístico como una función de la sociedad civil y del Estado, debe en gran parte su posibilidad a la autonomía de la obra; autonomía que a su vez sólo es perfectamente sustentable mientras su contenido no vulnere los límites éticos "naturales" (vale decir, convencionales de cada época) entre la representación y lo representado.

A tres años de los hechos, no veo tan obvio que este sea el caso en la obra de Castagnotto. Lo es sólo si se acepta la explicación teológico-mágica de que la imagen sagrada no es una representación más, sino que participa del ser de la deidad representada, de modo que al incluirla en un contexto non-sancto se cometería una profanación. (Suena primitivo, pero ¿estamos culturalmente en condiciones de dar por obsoletos estos sentidos sin más? ¿Somos tan modernos los críticos y los artistas contemporáneos como para ignorar toda una cultura de los efectos del imaginario mítico sobre la psiquis huma-

na profunda?)

En otro orden de cosas, el que sí se pasa de la raya (y va al infierno, donde también están los críticos) es el novelista autobiográfico que encarnó Woody Allen en su película *Deconstructing Harry*. Si la Virgen María fuese una persona de carne y hueso con poco sentido del humor, podría haber iniciado una querrela, como aquella tan bizarra que en 1993 emprendió Quaker Oats Company contra los editores de la revista *Lápiz Japonés*, quienes en la doble tapa de su primer número demostraron porqué sonreía tan rozagante el cuáquero en los cartones de avena de nuestra infancia. Pero tampoco cabe llevar estas consideraciones a su otro extremo, el de la imputación de la víctima: siempre terminan siéndolo los artistas, en estos casos.

Expresar verbal y públicamente sentimientos de agravio, dolor, ira, mientras estas expresiones no constituyan delitos, es legítimo. Tales expresiones son simples actos de repudio. De ahí a censurar, son grados de reacción ante la presunta violencia simbólica muy distintos. Los "cuáqueros" del caso tenían derecho a enojarse, como también a hacer saber que estaban enojados. Lo que fue inadmisible es que no aceptaran un "no" como respuesta a sus reclamos. Lo que fue también inadmisible es que ciertos grupos e individuos, amparados por la impunidad del anonimato, injuriaran, amenazaran y aterrorizaran a la autora de la obra, y vandalizaran el frente de su casa. El costo de la defensa de libertad de expresión fue demasiado alto para Mónica Castagnotto; no así para los directivos y personal del museo, quienes simplemente lo cerraron unos días "por refacciones".

2. Donde se come...

"El Opus Dei, que funciona orgánicamente dentro de la Fundación Camino, tiene que saber que por más que pongan plata no son los dueños del museo y no pueden hacer lo que quieren", expresó un artista y expositor. (6)

Se le hubiera podido responder, cínicamente, que existe una ley no escrita, la llamada "regla de oro": el que pone el oro, pone las reglas. O, mejor, preguntar si acaso alguien puede hacer lo que quiere sin más, con oro o sin él, y recordar la existencia de una regla no escrita más antigua todavía, la del respeto al anfitrión y al huésped. No es que haber recaudado los fondos para la refacción del Museo le dé derecho a la Fundación Camino a decidir qué va a ir colgado sobre las paredes (públicas) pintadas con ese dinero (privado); pero no hay que olvidar que el contexto del escándalo fue la muestra de reapertura. Podría pensarse que todo un debate feroz en torno a cosas sagradas (la libertad de expresión, la virginidad de María), con su tendal variopinto de acciones vergonzosas o ridículas, se desató simplemente porque las autoridades del Museo de Bellas Artes y de la Secretaría de Cultura (¡casualmente ellos!) ignoraron las normas de la cortesía. ¿Si hubiera existido un contrato claro y explícito entre la Fundación Camino y el Museo Castagnino, donde la libertad de expresión hubiese sido una cláusula inequívoca (no algo que se diera por sentado), habría podido exigir la presidenta de la Fundación el retiro de la obra? ¿Hubiera su exigencia invocado los demonios de la intolerancia? La moraleja del caso es que la ley escrita preexistente no basta: cuando los derechos "naturales" no se hacen efectivos mediante instrumentos jurídicos ad hoc (y especialmente en países de tradición autoritaria, aunque no solamente en ellos), la contienda entre los derechos de las partes en conflicto queda librada a la guerra de intereses. La libertad de expresión peligra cuando los medios de expresión

aceptan la financiación de grupos ideológicos. Este grave peligro está también en el centro del debate entre universidad pública o universidad privada.

En 34ARC, las reglas no escritas fueron el horizonte de un manejo al que no es maligno sospecharle cierta perversidad. Se pidió dinero de sponsors ultracatólicos, por un lado, y por el otro se encomendó la selección de obras a las cabezas visibles de dos instituciones oficiales progresistas: la curadora de L'Alliance y el director del Museo de Arte Moderno de Bahía Blanca. Esta contradicción a dos manos debe leerse según sus coordenadas espacio-temporales: fue a la vez la culminación simbólica de los desgarramientos entre lo público y lo privado que signaron al menemismo, y el síntoma de una municipalidad local esquizo. Tarde, y con vergüenza, los rosarinos vinimos a descubrir que aunque nuestras instituciones culturales se modernicen "a la europea" tanto en su discurso como en sus producciones visuales, siguen dependiendo económicamente de los mismos poderes que nos dominaban en el Virreinato. Salta a la vista la gravedad del grado de desfinanciación que padece la ciudad. Queda pendiente estudiar, en lo material y en lo simbólico, las complejas interacciones sociales que hacen posible una torsión semejante.

Notas

- (1) ramona n°s 21-22.
- (2) El Ciudadano, domingo 28 de noviembre de 1999, suplemento cultural.
- (3) El Ciudadano, domingo 26 de diciembre de 1999, suplemento cultural.
- (4) Op. cit.
- (5) El Ciudadano, domingo 19 de diciembre de 1999, suplemento cultural.
- (6) Aurelio García, El Ciudadano, 28 de diciembre de 1999, nota citada por Pablo Montini (op-

Revalorizando al sexo

Cuando "La vaca" presentó "Carne de primera" -en agosto de 2000 en el Museo Castagnino de Rosario- volvieron a detectarse síntomas preocupantes. Y van...

Por Pablo Montini (1)

El temor de la administración del Museo Castagnino ante la reiteración de los sucesos mediáticos y violentos ocasionados por la obra de Mónica Castagnotto durante la exposición de los "34 Artistas Rosarinos Contemporáneos" a fines de 1999 que llevaron a la iglesia católica a reclamar el retiro del problemático fotomontaje, se tradujo tiempo después en una serie de acciones que limitaron o condicionaron la exhibición de obras que podían herir los sentimientos y los dogmas de la institución eclesiástica(2). La intimidación se hizo evidente en la posterior amputación de una muestra gráfica de Berni y en la vuelta al cartelito que advertía de los peligros que podía contener una obra, aunque esta vez la repulsa provino del pesado legado que debe soportar el actual director del museo: el personal.

En ocasión de la muestra "Carne de primera"(3) muchos pudimos observar a una empleada de la institución descajada e irritada por la presencia de las fotografías de Raúl D'amelio(4). Para ella la imagen que se mostraba en una de estas obras llamada "Courbet y yo" era extremadamente violenta, tanto que ni a sus hijos podía mostrárselas y ni siquiera hablar de ésta, tal como lo expresó.

No había dudas que la majestuosa y monumental figura del sexo de una anciana muerta era un shock acentuado aun más por el color y el tamaño. Sin embargo, D'amelio nos tenía acostumbrados a éste tipo de imágenes donde la chatarra de los cuerpos muertos sobresaltaban nuestra mirada, es más, una de sus obras más crudas está alojada en el museo como parte de la colección permanente de arte contemporáneo y otra de mayor contundencia y tamaño había sido expuesta en la controvertida muestra de los "34 ARC". Aun así, seguíamos sin encontrar respuestas frente a semejante exaltación teniendo

en cuenta, además, que la empleada podía contemplar cotidianamente como parte de su trabajo en el museo desnudos de épocas anteriores que, aunque con el velo del exotismo y paganismo, remitían a cuestiones sexuales. Desde mi perspectiva, sentí erróneamente en un primer momento que era una imagen corriente o de moda, si bien esto tampoco explicaba la turbación de la sobresaltada madre y empleada, comencé a partir de allí a lanzar este pequeño análisis de la obra en cuestión.

Hacia tiempo que a Gustave Courbet y a su obra "El origen del mundo" se los dotaba de una gran importancia en el vínculo entre arte y erotismo. En 1999, en la muestra "Jardín de Eros" sus comisarios Victoria Combalía y Jean Jacques Lebel le dedicaron una sala al movimiento "rizomático" iniciado por la pintura de Courbet en la que se exhibían un video de Zoran Navkovsky y Vesna Pavlovic que extendía la tela de Courbet y un cuadro reciente de Antoni Tàpies titulado "Marc-Creu"(5). Al mismo tiempo, el pintor francés y su obra venían siendo citados con relación a los debates que despertó el "Saatchi team" con la muestra colectiva "Sensation"(6). En ella se destacaban entre otros, los hermanos Chapman desprendiéndose de la idea burguesa de la infancia ingenua, sexuando de manera ambigua a un grupo de niños y Cris Ofili contextualizando a una virgen negra con imágenes de vaginas y culos de revistas pornográficas recortados en forma de angelitos, sostenida y salpicada con mierda de elefante que a su vez daba forma a sus tetas(7).

Las críticas provenían tanto de la derecha como de la izquierda. Como representante del primer grupo Mario Vargas Llosa clamaba por el retorno de los decorativos valores burgueses al arte y Eric Hobsbawm, desde el segundo, rechazaba la explotación que hacían sus compatriotas del arte del pasado(8). Asimismo, Paul Virilio sustentó su teoría sobre lo despiadado del arte ac-

tual poniendo como ejemplo a este grupo de artistas británicos, encargado según él de torturar al espectador en alianza con el inmoral mercado de arte(9). "The Holy Virgin Mary" de Ofili, atormentó al alcalde republicano y católico de Nueva York, Rudolph Giuliani, mientras que aquí en una desventajosa semejanza con el primer mundo, los conservadores rosarinos se levantaban contra la alternancia de vaginas y de vírgenes de Mónica Castagnotto(10).

Como podemos ver, lo que más se repudiaba era lo que igualaba a los "Young British Artists" con la obra de D'amelio: la desacralizada representación del sexo. Sin duda, se los debería considerar a ambos como abyectos, según las definiciones de Julia Kristeva. Ellos perturban una identidad, un sistema, un orden, tratan sobre algo terriblemente negado, excluido, relacionado con la madre prohibida, con la muerte y con la suciedad. Sin embargo, esto se hace más evidente en el caso del rosarino, ya que el cadáver desnudo y viscoso que pone ante nuestra mirada, "es la muerte infestando la vida" y así, su obra "vista sin Dios y fuera de la ciencia" se transforma en el colmo de la abyección(11).

La obra de D'amelio es un claro ejemplo de la presencia de lo monstruoso en el arte y en esto podemos seguir el análisis que realizó José Miguel Cortés sobre éste tipo de manifestación artística aplicando la noción de "informe" dada por George Bataille(12). Para el teórico del erotismo, "informe no es solamente un adjetivo dotado de un significado específico, sino que es un término que sirve para descalificar, exigiendo que cada cosa tenga su forma. La realidad que designa no ejerce sus derechos en ningún sentido, y se le aplasta totalmente como a una araña o a un gusano"(13). Nuestro fotógrafo elaboró una imagen donde lo informe es su mayor característica y como dicho concepto "ataca la imposición de categorías, rompe con los roles establecidos, supera las convenciones y transgrede los lími-

tes, sugiriendo una relación diferente con el cuerpo, con la imagen egocéntrica del cuerpo. Con ello, "lo informe" deja entrever su carácter monstruoso, arrojando al ser humano al abismo de lo indeterminado, tanto en su identidad como en su forma"(14).

El desnudo de Courbet de 1866 que D'amelio honra en su fotografía, fue la pintura más secreta y oculta del siglo XIX y gran parte del XX. Creada para la excitación personal del embajador turco en París fue vendida luego de su muerte, reapareciendo en una confiscación que hicieron los nazis en Budapest. La caída de los alemanes en la II Guerra trasladó la obra a manos del poder soviético que se deshizo de ella muy rápidamente. Para sorpresa de muchos apareció en el living campestre de Jacques Lacan, que junto con su esposa (la ex de George Bataille), enmascararon detrás de un panel deslizable que contenía una pintura abstracta del surrealista André Masson(15). La tela de Courbet ha terminado su recorrido, donde la podemos ver actualmente, en la estación de D'Orsay. Esta excepcional obra, sigue provocando aun hoy rechazos viscerales: por su carencia de veladuras, de distancia, mostrando el sexo en estado puro en una actitud de ofrecimiento y aceptación, hecho que D'amelio utiliza para su anciana muerta.

Sin embargo, desnudar la sexualidad de la vejez, como lo hace el rosarino, es un tema poco visto en la historia del arte lo que hace a su obra más significativa. El primer transgresor fue Goya, el genial maestro, que con sus caprichosos grabados de un mundo de erotismo angustioso y violento proyectaba lo indeseable en las mujeres ancianas. Según Bataille, "su obsesión por la muerte y el sufrimiento se manifiesta mediante una violencia convulsiva semejante al erotismo(16)", creando una densa atmósfera repleta de cuerpos muertos. Por esto, Pilar Pedraza dice que el "desnudo goyesco más hermoso es el

del cuerpo muerto y el más vigoroso el del cuerpo despedazado, el de mayor verosimilitud anatómica es el cuerpo híbrido(17)". El llamativo capricho 65, "¿dónde va mamá?", podría relacionarse con nuestra obra. Allí, Goya enmarca el monstruoso cuerpo hinchado de una mujer, "mamá", en un enredo de demonios desnudos bajo la sombrilla que lleva un gato. Uno de los demonios está amamantándose lascivamente del pecho de la gorda y veterana matrona, otro parece intentar besarla, mientras que una lechuga ubica su cabeza en el sexo del que sostiene al grupo. Desde lo profundo de esta imagen cargada de obscenidad sale a la luz, lo que Kristeva llama el "despiadado peso materno(18)". Lo horroroso no proviene de la orgía demoníaca sino de la "elevada" mujer, extremadamente hinchada, desnuda y monstruosa. Esa antigua dadora de vida cerca de la muerte se convierte, de esta forma, en fuente de un espanto estremecedor.

En la actualidad, nuestro sistema de representaciones sigue negándole a los ancianos su sexualidad, respondiendo con ridículas críticas a un hereje musealizado como Andrés Serrano, por una fotografía que muestra a una añosa mujer de mirada altiva besando el pene de un joven sin rostro(19). Tal vez, esto se debe a que hoy parecen cumplirse las predicciones de Bataille sobre la muerte del erotismo, situación que Marcuse nos alertaba desde los 60' explicando que con la reducción de nuestros impulsos sexuales el sistema capitalista conseguía la cohesión social y reducía el nivel de conflictividad y oposición(20). Y así, llegó el SIDA coronando la regresión, en una década tan conservadora como los 80', clausurando una forma de vivir: la sexualidad sin temores.

En el comienzo de este siglo cuando el capitalismo ha devorado y cobrado por la exposición del cuerpo desnudo y sus consecuencias, son otras las estrategias de los artistas con respecto al desensamblamiento sexual. Podemos identificar a D'amelio y su producción en la frase de Vicente Molina Foix cuando dice que el "artista quiere seguir siendo, como la tradición del anterior fin de siglo le enseña, un perverso(r). Jugar perversamente con las formas utilizando el guiño y la burla del espectador, pero también recuperar el espacio de perversión al que un arte que ma-

neja las pulsiones del deseo está abocado(21)". El desplazamiento hacia el espectador del que habla este autor, ha permitido establecer un diálogo con la obra, posibilitándole al mismo la resignificación de su mundo y de sus acciones. Aunque también nos ha colocado en la posición de voyeur con respecto al sexo, como lo hace Courbet para su embajador turco y como D'amelio con nosotros(22).

El arte hoy llamado obsceno o abyecto ha privilegiado la función y no la forma, dejando de lado las grandes narraciones tanto religiosas como políticas que veían al sexo como una amenaza, situación que las llevaba a reprimirlo y a negarlo. Por consiguiente, su nuevo discurso se ha vuelto autorreferencial y perturbador con imágenes que carecen de belleza, de contención y de calma, produciendo una sensación de transgresión. Esto se debe a que en los años noventa se ha operado un cambio de tono en el concepto de erotismo. Como bien lo explicita Victoria Combalía, "los fantasmas sexuales siguen estando ahí y pueden ser analizados en calidad de iconos, pero el concepto de erotismo ha sufrido una transformación. En líneas generales, de lo colectivo se ha pasado a lo individual, de lo festivo a lo enfermizo y, de lo político, a lo neurótico obsesivo. Una arte de la imágenes de los años noventa plantea una paradoja: su contenido es más superficial, pero son más crudas, visualmente, que las imágenes de decenios anteriores"(23). Para nuestro fotógrafo, la belleza es una combinación con lo más sombrío de "nuestros" sentimientos, asemejándose a las pesadillas goyescas con el recuerdo de los cuentos Poe(24). Aunque lo que muestra queda borrado por la idea de la muerte, su propuesta consiste en revalorizar al sexo para que continúe siendo nuestro generador de gratas sensaciones, haciendo del arte una fuente del deseo y no de la negación.

Este arte, del que el rosarino puede ser un fiel representante, es legítimo por ser testimonio de las tantas posibilidades de erotismo como de su violenta negación en la actualidad. Esta censura es la que logró imponer la empleada del museo, con la colocación de un cartel que nos advertía que la obra de D'amelio podía herir nuestra sensibilidad. Tratándonos como a sus hijos a quienes no podía mostrar ni siquiera explicar las fo-

tografías, la empleada no logró comprender esta magistral unión entre Eros y Thanatos que D'amelio puso frente a nuestros ojos produciéndonos un sinfín de sensaciones. La incomodidad, la violencia o el placer que produce la obra de D'amelio inevitablemente nos conduce a un diálogo con lo inconfesable, lo escondido y lo monstruoso de nuestras profundidades, guiándonos, gracias a esta introspección, hacia la tolerancia y el respeto por el "otro".

Notas

(1) Parte de éste artículo ha sido publicado con el siguiente título: "Una ventana a la memoria de la plástica rosarina", en *Historiografía y Memoria Colectiva. Tiempos y territorios*, Cristina Godoy (editora), Niño y Dávila, Madrid, 2002. (en prensa)

(2) Mónica Castagnotto presentó una fotomontaje donde mostraba una alternancia de vírgenes y vaginas en la exhibición, curada por Sonia Becce y Andrés Duprat, "34 ARC Artistas Rosarinos Contemporáneos", realizada en noviembre de 1999 en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" festejando su reapertura. A los pocos días de la inauguración, la Fundación Camino exigió a la Secretaría municipal de Cultura que retirara la obra, desatando un escándalo mediático que incluyó amenazas a la artista, pintadas en su casa y en el museo (que decían Dios te salve María), intervenciones del Arzobispado rosarino, presentaciones judiciales y presiones oficiales (del Secretario de Culto de la nación y del Director del Instituto Nacional contra la discriminación) a favor de la censura. A pesar de las presiones la Municipalidad de Rosario no sacó la obra, lo que sí intentó una señora que viajó desde la provincia de Bs. As. por de una visión divina que la obligaba a terminar con el agravio. La fotógrafa contó el apoyo de los artistas que amenazaron con retirar el resto de las obras si se censuraba la foto y de un grupo de jóvenes que enfrentaron a los católicos en una marcha de desagravio con rezo del rosario que los últimos organizaron frente a la sede del museo. Para más detalles del caso véase: *La Capital*, Rosario12 y *El Ciudadano* a partir del 25 noviembre de 1999.

(3) "Carne de primera" fue la muestra exhibida en los últimos días del mes de agosto de 2000,

en el Museo Castagnino. Allí, luego de doce años se volvía a reunir "La Vaca", agrupación formada por César Barraca, Silvina Buffone, Raúl D'amelio, Aurelio García, Víctor Gómez, Liliانا Grinberg y María Elena Lucero.

Para más detalles sobre la exposición ver el catálogo de la misma: *La Vaca presenta: "Carne de primera. Muestra declarada libre de aftosa"*, Museo Castagnino, Rosario, 25 de agosto- 17 de septiembre del año 2000.

(4) Raúl D'amelio nace en Rosario, Argentina, en 1957, es arquitecto, escultor, fotógrafo y docente. A lo largo de su carrera artística participó en múltiples exposiciones y en algunas de ellas ha recibido importantes distinciones. Fue miembro fundador de los grupos La Vaca, Rozarte y Patrimonio.

(5) Jean Jacques LEBEL, "Eros fue concebido el primero de todos los dioses", en *Jardín de Eros*, Institut de Cultura de Barcelona y Electa S.A., Barcelona, 1999.

(6) Para más detalles de la explosiva muestra ver su catálogo: "Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection", Royal Academy of Arts, London, 1997. También se puede consultar el trabajo de Tonia RAQUEJO, "La maquina de crear sensaciones: Damian Hirst y la última generación de artistas británicos", en *Epilogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las artes*, CAIA, Buenos Aires, 1999.

(7) Para un análisis de la obra de Ofilli en relación con las teorías postcoloniales ver el excelente trabajo de: Niru RATNAM, "Chris Ofili y los límites del hibridismo", en *New Left Review*, número 1, Ediciones Akal, Madrid, 2000.

(8) El historiador inglés afirma que el texto de Norman Rosenthal en el catálogo de la muestra "Sensation" menoscaba la jerarquía de Géricault, Manet, Goya y el Bosco comparándolos con Jake y Dinos Chapman. Así, para Hobsbawm el arte contemporáneo explota, parodia y se alimenta del arte del pasado tomando como ejemplo la obra de Simon Patterson, "The Great Bear" (1992), que parodia el plano del metro de Londres (1939), y la de los hermanos Chapman, "Great deeds against the dead" (1994), que materializa el grabado de Goya de la serie *Desastres de la guerra*: "¡Grande hazaña! ¡Con muertos!" (c. 1810). En: Eric HOBBSAWM, "A la

zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX", Editorial Crítica, Barcelona, 1999; p. 29.

(9) Paul VIRILIO, "El procedimiento silencio", Paidós, Buenos Aires, 2001.

(10) Giuliani que ya había amenazado al Museo de Arte de Brooklyn por las obras de Ofili mostrando su desacuerdo con las vanguardias mediáticas, volvió hacerlo en el inicio del 2000 cuando la fotógrafa jamaíquina Renee Cox mostró su Última Cena, donde ella aparece desnuda en el rol de Jesucristo.

(11) Julia KRISTEVA, "Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline", Siglo XXI Editores, México, 2000; p.11.

(12) José Miguel G. CORTÉS, "Orden y Caos. Estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte", Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.

(13) George BATAILLE, citado por José Miguel G. CORTÉS, op. cit. p. 165.

(14) José Miguel G. CORTÉS, op. cit. p. 165.

(15) Elisabeth ROUDINESCO, "Jacques Lacan", Anagrama, Barcelona.

(16) George BATAILLE, "El Erotismo", Tusquets, Barcelona, 1997; p. 163.

(17) Pilar PEDRAZA, "El anciano y la vieja: carne de Dios, carne del Diablo", en El desnudo en el Museo del Prado, Galaxia Gutenberg S.A., Círculo de Lectores S.A., Madrid, 1998; p. 200.

(18) El problemático peso materno lo mostraron los católicos con la foto de Castagnotto, como señalaban las cartas de lectores de La Capital de aquella época. Una señora, como muchas otras que se expresaban de igual manera en la sección, consideraba a María su Madre y le sugería a la artista "que la próxima vez coloque fotos de quienes gusten exhibir sus genitales", ya que no creía "que a nadie le agradaría ver fotos de su madre asociada a los genitales", hasta un señor se preguntaba que diría la artista si él "hiciera un montaje obsceno con el retrato de su madre y luego lo exhibiera públicamente y le dijera: no protestes, porque yo tengo derecho a expresarme libremente, sin considerar tus sentimientos ni tus derechos. El Arzobispo prefirió defender su fe eligiendo no ver lo que se lesiona", parece que a ellos ver y dar sentido al sexo de sus madres les produce un pánico aterrador.

(19) Andrés Serrano logró el reconocimiento público gracias al exabrupto de un senador republicano que en el congreso estadounidense rompió una reproducción de sus fotos en signo de repudio. En esa fotografía llamada "Piss Christ" perteneciente a la serie Inmersiones, el artista mostraba un crucifijo sumergido en orina de color ámbar. El senador amenazó con la quita de subsidios a las instituciones que habían apañado al fotógrafo otorgándole un premio. Al debate que giraba en torno a la libertad de expresión y al papel del Estado en el control de las imágenes y sostén económico de la producción artística, luego se sumó otro senador también republicano contra las fotografías de Robert Mapplethorpe.

(20) Herbert MARCUSE. "Eros y civilización", Editorial Seix-Barral.

(21) Vicente MOLINA FOX, "Disfraces del desnudo. (paganismo, exotismo, nudismo, voyeurismo)", en El desnudo en el Museo del Prado, Galaxia Gutenberg S.A., Círculo de Lectores S.A., Madrid, 1998; p. 242.

(22) Kristeva nos aclara la relación entre lo prohibido y las miradas, para ella: "El voyeurismo es una necesidad estructural en la constitución de la relación de objeto; se pone de manifiesto cada vez que el objeto fluctúa hacia lo abyecto y sólo se vuelve verdadera perversión cuando fracasa la simbolización de la inestabilidad sujeto / objeto. El voyeurismo acompaña la escritura de la abyección", en Julia KRISTEVA, op. cit.; p.65.

(23) Victoria COMBALIA, "Del erotismo en los años noventa", en Jardín de Eros, op. cit. ; p.59-60.

(24) Raúl D'amelio contando la historia del grupo que formó "Carne de primera" se preguntaba: "¿Es el arte- todavía- belleza pura? ¿Por qué lo bello no puede combinarse con lo sombrío? Recuerdo la Ofelia de Millais o los cuentos de Poe. No perdamos de vista nuestros mas oscuros sentimientos ya que ellos alimentan nuestros defectos y las peores pesadillas, además el sol se oculta todos los días y los muertos viajan velozmente", en Raúl D'AMELIO, "Carne de primera. Una de miedo", Revista de Arte de Galería Bis, año I, número I, Rosario, 2000; p. 10.

Una argentina globalizada avant la lettre

"MARTA TRABA. UNA TERQUEDAD FURIBUNDA"
DE VICTORIA VERLICHAK, UNIVERSIDAD NACIONAL DE
TRES DE FEBRERO-FUNDACIÓN PROA, CASEROS,
PCIA. DE BUENOS AIRES, DICIEMBRE 2001.

Por Mario Gradowczyk

En un artículo anterior me referí a un hito en la historia del arte latinoamericano. Se trataba de la exposición: "12 artistas latinoamericanos de hoy" y el simposio "El artista latinoamericano y su identidad" (1), donde Marta Traba (1923-1983) había tenido una participación descolante. Varios meses después, me encontré con Victoria y me habló de su próximo libro, sorpresa que -al leerla- se trasmuto en profunda alegría; lo que muestra que el exilio -a veces- puede ser productivo. (Victoria Verlichak y su marido, el periodista Pepe Eliashev, se exilaron en 1975 en Caracas. Marta Traba vivía en su mismo edificio; allí se conocieron.)

¿Quién es Marta Traba? Se trata de una historiadora y crítica del arte, pionera en la difusión del arte latinoamericano; una argentina globalizada avant la lettre que hizo sus primeras armas en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Mujer bonita, seductora y desinhibida, perteneció al grupo de "Ver y Estimar", vivió y actuó principalmente en Bogotá (se nacionalizó colombiana), Montevideo y Santiago de Chile, Caracas, Washington y Puerto Rico, Barcelona y París. Organizó el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo de la OEA en Washington. Publicó muchísimos textos sobre los artistas latinoamericanos e historia del arte, trabajó en radio y televisión. Polemizó con Jorge Romero Brest, con Antonio Berni y con muchísimos más. Su posición crítica frente al muralismo mexicano y su oposición al arte cinético venezolano le granjeó no pocos enemigos. Sus novelas son invariablemente autobiográficas; obtuvo el codi-

ciado premio Casa de las Américas con "Las ceremonias del verano". Con rigor documental y profusamente ilustrado -destaco el impecable diseño realizado por la Fundación Proa-, Verlichak brinda una visión amena de la vida novelesca y de la personalidad de Traba, sus recorridos, su fobia al viaje aéreo, su temible capacidad de polemista, sus múltiples estancias y viajes, su vida familiar, sus exilios.

Se trata de una biografía trazada con pasión y con indudable simpatía hacia el personaje, y aporta elementos suficientes para reubicar a la crítica y novelista dentro de la actual escena. Verlichak también reseña aspectos claves del pensamiento crítico de Marta Traba, que desapareciera junto a su marido, el escritor y notable crítico uruguayo Angel Rama, en un accidente de aviación. Para ello la autora reproduce fragmentos apropiados -y adecuadamente identificados en más de 700 notas y una amplia bibliografía-, que marcan distintos momentos del discurso crítico de Traba. Ella forjó bases teóricas sobre las que se edificó buena parte del discurso crítico del arte latinoamericano entre las décadas del 60 y 70, retomado años después por Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Beverly Adams y otros. También Verlichak relata sus arrepentimientos, sus amores y desencuentros, su trashumancia, su femeneidad, y su integridad intelectual, incorporando numerosos testimonios de quienes la conocieron. Esta obra se inscribe en una aún demasiada escueta lista de libros imprescindibles -y estoy pensando en "Vanguardia, internacionalismo y política" de Andrea Giunta (ver comentarios de G. García y C. Altamirano en ramona n° 17).

Marta Traba planteaba en el simposio de Austin la necesidad de que "el artista encuentre el secreto de su supervivencia al redescubrirse eterno creador de mitos, rechazando el supuesto y

falaz punto muerto de las artes plásticas". Además, fue pionera al advertir sobre los peligros de una "cultura global o planetaria que convierte al artista en un productor no diferenciado, que sólo atiende los pedidos de la superestructura cultural que le da salida en el mercado, lo obliga a cambiar de acuerdo a las expectativas, garantiza su circulación y promete el alza de sus cotizaciones". El cuestionamiento a la globalización lanzado por Traba proponía convertir al arte latinoamericano en un "arte de la resistencia" para que cumpla "una función epistemológica y un servicio político". A casi un cuarto de siglo de este pronunciamiento, el planteo de Traba obliga a reflexionar sobre las políticas culturales y sus estrategias pasadas. Una lectura crítica de sus

textos proporcionaría un instrumento valioso para la adopción de estrategias futuras.

Nota

(1) Este evento se realizó en octubre de 1975 en la Universidad de Texas en Austin. En el simposio participaron, además de Damián Bayón –su coordinador- Octavio Paz, Dore Ashton, Aracy Amaral, Helen Escobedo, Fernando de Szyszlo, Bárbara Duncan y los desaparecidos Marta Traba, Juan Acha, Stanton Catlin, Kazuya Sakai, Rufino Tamayo y Donald Goodall. Un listado completo de participantes, ponencias y discusiones se publicó en Damián Bayón, El artista latinoamericano y su identidad, Monte Ávila, Caracas, 1977.

Cursos de Historia del Arte

Lic. Laura Batkis

Informes: 4777-8915
laurabat@ciudad.com.ar
Cerviño y Sinclair

¿Sabés tu futuro?

Gema tampoco.
Pero los pókemons sí
Basta de Tarot.

Entrá al siglo XXI
los sábados a las 17 hs
en Belleza y Felicidad
Acuña de Figueroa al 900
gemaadivina@hotmail.com

Del Infinito Arte

Estela Gismero Totah Directora

Carlos Herrera
Fotografía

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

Cura, poeta, escultor, guerrillero

Escenas de la retrospectiva de Ernesto Cardenal en la Galería Pleyades, de Managua, Nicaragua (marzo de 2002)

Por Ana Wajszczuk (desde Managua)

Managua es una ciudad sin centro. Una interminable ciudad de carreteras, baldíos, edificios cinco estrellas y catedrales semiderruidas, que se suceden como restos arqueológicos y estructuras emergentes de una época extraña: los años 70, terremoto y revolución. Estamos en la carretera a Masaya, y vamos a una presentación del libro de esculturas de Ernesto Cardenal, el poeta vivo más famoso de la Tierra de Darío.

Llegamos al Nuevo Edificio Pellas, flamante y oliendo a lavado de dinero, más de quince pisos de vidrio, luces y pulcritud que se levanta imponente, modernísimo, sobre un baldío. Una fila de palmeras gigantes e idénticas flanquean al Banco de América Central y la Toyota sobre el neón. Al final del bulevar símil mármol del Pellas que nos adentra en el sueño americano de Managua, la Galería Pléyades es un par de saloncitos donde se presenta el libro que cuenta y muestra las esculturas que Ernesto Cardenal realizó tanto antes como después de convertirse en la vara preferida con la que se mide el pulso cultural de esta ciudad (es decir, durante los últimos cincuenta años).

Poeta, sacerdote, comandante revolucionario del 79' y Ministro de Cultura del sandinismo, Cardenal ya no esculpe en su comunidad de Solentiname. En Managua sus esculturas valen en dólares y se exponen en galerías donde lo presentan como "profeta" y él no se inmuta, siempre serio con su boina, su camisa tan blanca como su melena y una barricada de señoras amantes del arte alrededor.

Hay un ejemplar del libro "50 años de esculturas" para hojear en la galería. Decenas de esculturas están fotografiadas: garzas, armadillos, flamings, tunas, cactus, algunos santos y cru-

cifijos y más pájaros y peces. La fauna y flora de Cardenal es la del Lago de Nicaragua o la del Río San Juan, revisitados en madera o metal y pintura para autos. Hay también algunas esculturas expuestas: una penca de hojalata, una garza de mil doscientos dólares, un pez pop. Figuras largas y estilizadas que mezclan la idea de lo "simple" o lo "genuino" que se atribuye al arte nativo con algunos colores o texturas del pop. Todas muestran la construcción de una mitología personal que sugiere también una cierta mitología que identifica la naturaleza con lo sencillo, lo sencillo con lo sagrado y todo lo anterior con la "nicaragüidad".

Presumiblemente, el tout Managua está aquí: todas las señoras de rostros como porcelana que rodean a Cardenal con devoción y los señores que festejan cualquier sílaba que el Poeta pronuncie adoran el arte, es más, la mayoría escribe o pinta o tiene una galería y además las señoras están casadas con un ex jefe sandinista o ex jefe de la contra o ex jefe somocista devenido diplomático o con la hija de alguno de éstos los señores. El sueño eterno de la revolución y el pasado de hacienda somocista de este país se mezclan con los signos idénticos donde sea de la ciudad globalizada (am pm, mac donalds, patios de compras, multicines, edificios pellas...) y en ese contexto el poder y el arte parecen haber entrelazado sus hilos desde que Managua es Managua. Hay mozos y brindis en la galería y hasta una orquesta que toca Garota de Ipanema, mientras los invitados dan vueltas suavemente por la sala y afuera de las luces blanquísimas el baldío muestra el otro rostro de Managua, un nocturno que se esfuma o se borrona. Dentro del Pellas estamos dentro de su sueño, y como tal aquí no existe principio de contradicción: el anverso y el reverso de Managua son una misma cara, la que estamos viendo.

Crónicas de una "grávida" en la Bienal de San Pablo

Por Benedicta Badia

Regresé de San Pablo con sentimientos encontrados. Pasé 10 días recorriendo la ciudad y los espacios de arte, a veces sola, a veces acompañada. El descanso mental y afectivo que me produjo el hecho de no leer diarios argentinos, ni escuchar el constante bombardeo de a cuanto está el dólar renovó mi espíritu. El resto de los argentinos allí pasó por lo mismo, todos respondían "de Argentina no quiero hablar, hablemos de otra cosa".

Sentimientos encontrados: la frustración de ser argentina y el maravilloso orgullo de serlo.

La Bienal, en sí misma no es gran cosa, de ella me ocuparé más tarde. En contraposición: la operatoria cultural que apoya la Bienal es admirable. Un Mapa de las Artes de San Pablo (gratis, en inglés y portugués) espera a los desprevenidos para guiarlos por: 33 museos y centros culturales, 52 galerías y escritorios de arte, 17 espacios institucionales y como si no fuera poco, 14 eventos especialmente organizados para dicho acontecimiento. Entre todos estos números se encuentran: la colección Patricia Cisneros (Paralelos) y la Colección Nemirovsky en el MAM, "Painting as a Foreign Language" en el Centro Brasileño Británico (23 Pintores ingleses), Paralela: organizada por 4 galerías, Arte Cidade, Estrategias para deslumbrar, etc. Almuerzos, cenas, todos y todo contribuyen, sin dudar que este es "EL" momento, buscan lo mismo: apoyar el arte del Brasil. No dudan siquiera las empresas, me cansé de leer las largas listas de empresas que apoyan los eventos y tampoco duda la población. Familias enteras hacían cola para entrar a la Bienal (costo por persona 12 R\$), familias enteras se levantan de almorzar un sábado y salen a recorrer galerías y museos para ver arte, familias enteras discuten y consumen arte.

Ante semejante aparato organizado, no pude más que envidiar la unidad para defender lo su-

yo y desecharlo con el alma para mi país. Formó parte de mi frustración.

Y por fin llegué a ella..... Inmersos en una Bienal con título: Temática (Iconografías Metropolitanas: Discute la utopía urbana en el arte contemporáneo) pude encontrar... video, foto; Foto, video; Video, foto; Foto, video... El cálculo hecho por los organizadores es de 3 días completos de Bienal para llegar a ver todos los videos. Testaruda entré a ver todos, traté les prometo que traté. Traté por encima de ruidos externos, laberintos negros y escabrosos, personas que entraban y se paraban enfrente, o que entraban y se iban. Una gran uniformidad los unía. Muchos, muy cercanos a los juegos interactivos de Disney. El hecho de que la Bienal tuviera título, más allá de los alcances del concepto curatorial tuvo sus obvias consecuencias. La lejanía no solo geográfica sino cultural de países y regiones como Chipre, Vietnam, Japón, Oriente Medio, África y Rusia me despertaron gran curiosidad.

No sé como se organizó la Bienal con respecto a los envíos de los países, pero fue llamativa la diferencia en el montaje (Argentina estuvo bien y prolijamente representada, espero que no sólo gracias a los esfuerzos de Dino y su galería sino también a TODOS los funcionarios -que supimos conseguir- que viajaron para representarnos) Pasé de un espectacular aire acondicionado con alfombra, a un monitor de video solo, sin apoyatura alguna. La diferencia en el montaje al final del día, no fue lo que más me molestó, en definitiva habla también de las distintas realidades de donde las obras provienen y suman al contexto. Lo que más me molestó es que los artistas de esos países no estaban, ellos hubieran podido otorgarle a la Bienal la escala humana que tanto me hizo falta.

Los obvios que no hay que perderse (Gursky, Scully, Koons, Shirin Neshat, Chéri Samba, Atelier Van Lieshout), algunas sorpresas Frank Thiel (Alemania) Margherita Manzelli (Italia) algunos abismos Chien- Chi Chang (Taiwán, fotografía BYN, encadenamientos terapéuticos de

enfermos mentales), Tabaimo (Tokio, video, dibujos animados basados en la problemática de la sociedad japonesa), Kutlug Ataman (Istanbul, video, los pormenores de un travesti), Boris Mikhailov (Moscú, fotografías de vagabundos de Moscú) y los chistosos de siempre que piensan que somos idiotas: los norteamericanos que presentaron a Kara Walker con Slavery! Slavery!. Agradezco públicamente este envío ya que gracias a ellos y a su intervención Brasil descubrirá que existió la esclavitud. Como contrapunto hay que ir corriendo directamente a ver la obra de Rogelio López Cuenca (España), que con gran humor y cinismo nos cura de los pre-conceptos norteamericanos. Dos obras que merecen el premio a la supervivencia física, y que seguramente no superen los embates del público de la Bienal son las de Raquel Schwartz (Bolivia): Una jaula hecha en peluche rosa con la que todos juegan, la otra obra que no creo que resista es la de Sara Sze (USA) es una construcción que abarca los tres pisos del pabellón, entretejiendo cañas, alambres, plantas, recipientes de agua y luces formando una especie de vivero colgante, para ambas: ¡Mucha suerte! (si alguien sabe como van avisen)

Antes de pasar a los postres, me gustaría avisarle a aquellos que les guste el fútbol y tuvieran la ilusión de patearse un penalcito en la instalación de Ricardo Basbaum (Río de Janeiro) que las pelotas de dicha instalación han sido retiradas por el mismísimo Alfons Hug, curador de la Bienal, escoltado por algunos guardias y delante del público, las razones: el tremendo ruido que cada pelota pateada provocaba sobre la chapa de metal. ¡Gracias Alfons!, lástima que no te avivaste antes de convocar al artista.

Ahora sí, el postrecito que me guardé para el final, la performance de Vanessa Beecroft. Tengo que reconocer que fui principalmente para ver qué pasaba con mi líbido, y lamento decepcionarlos, no pasa nada. Cuando vi las fotografías expuestas, lo primero que me pregunté es como haría Vanessa para encontrar tantas arias, rubias y esqueléticas en Brasil (ni Xuxa cumplía

con los requisitos), no fueron rubias, con el correr de las horas los comentarios abundaban: "van a ser negras... no, van a ser de todas las razas" La triste realidad es que un tumulto de gente (de lo más chic) se amontonó como vacas al matadero por casi una hora hasta que las esqueléticas "negras" con peluca afro naranja estuvieran en sus puestos del damero. Mi estado de gravidez no me permitió participar del tumulto expectante por lo que me dediqué a unos panes de queso caliente (nada despreciables). Pero lo peor no terminaba allí, cuando por fin accedimos a las ansiadas muchachas, unos guardias gorilas tapaban la visual para que no las tocaran ni se sacaran fotos. Al rato ya nada era novedad, y sospecho que nunca lo fue, me fui con una terrible duda... ¿No será que la performance de Vanessa Beecroft la teníamos que hacer nosotros, los espectadores?

Perdida en esa mole que es San Pablo, volvía todas las noches al hotel con otro sentimiento que acompañaba la frustración, el orgullo. Reconocer que las grandes escalas, la grandilocuencia, los despliegues tecnológicos no se sustentan por sí mismos, actúan como diluyente. La esencia: ese fuerte envío de energía que el espectador siente frente a una buena obra de arte fue difícil de encontrar. Me sentí orgullosa de saber que en casa está y en grandes cantidades. Quizá algún día tomemos en cuenta lo positivo de la experiencia brasileña y pongamos nuestro arte en primer lugar, siempre que antes aprendamos a darle su lugar, su espacio, su escala, su momento y hasta su silencio, porque eso es lo que se merece.

Iría otra vez, sí, iría.

(Nota: Quien almorzó o cenó con quien, y que tenían puesto fulanita o fulanito lo dejo para otros ámbitos periodísticos más serios)

Datos útiles: Bienal de San Pablo- www.bienal-saopaulo.org.br
mapadasartessp@uol.com.br

B.B./B.B.

La Vox, Blanco, Valli... Bahía Blanca no descansa

Por Marina De Caro

Durante la primer semana de marzo la presencia de la producción cultural de Bahía Blanca se hizo notar en Buenos Aires.

En La Casa de la Poesía "Evaristo Carriego", se presentó una nueva edición de la revista Vox. El n° 9, un ejemplar más para coleccionistas de exquisiteces literarias.

Sobre una mesa muy bien puesta y de un variadísimo menú se pudieron elegir las últimas ediciones Vox en sus más sorpresivos formatos. No era el peine para la cartera de la dama sino un excelente texto de Roberta Iannamico con su propia carterita, plástico de globitos que protegen versos de poetas contemporáneos y una muy cuidada edición de la colección de Editorial Vox Senda auspiciada por la Fundación Antorchas.

Con la presencia de Gustavo López su director, Cucurto nos recordó la poética futbolera dando una nota particular sobre la pasión nacional y Lucía Bianco representó a los poetas de Bahía con la lectura de su reciente producción literaria.

Los tradicionales tragos de Gustavo López, unos refrescantes Daikiris, cerraron la velada entregándonos a los dulces sueños que nos trasladaron casi sin sentirlo a la tarde del día siguiente en La Casona de los Olivera donde Lucía Bianco y Valeria Valli participaron de la muestra inaugural 2002, las dos bahienses.

En la primer sala nos recibe la obra de Lucía Bianco. Cortes de suelos y dibujos de órganos

tomados de los manuales escolares y libros de texto del secundario. Aquella información que por más que intente darnos idea de verdad con su lógica académica nunca deja de atraernos simplemente por su gráfica hipnótica. Puntos rayas y colores en una composición abstracta, en capas geológicas. Es ahí donde posa su mirada Lucía, la ciencia y sus diagramas ¿Cuánta información nos legan? ¿Es información científica o sólo un diseño gráfico que nos seduce?. ¿Es una representación de lugar o sólo bajo ese suelo descansan las ilusiones que por el momento no han encontrado la salida?. Cartas que nunca fueron enviadas en la cámara mágica de un supuesto volcán, hojas escritas como repuestas latentes en un paisaje geológico. Según Lucía sólo un capricho decorativo, pero mi ojo me dicta, más que un diseño, misterios bajo tierra

En el segundo piso los códigos secretos de Valeria Valli. Con un esquema que alude a una mística particular de la artista, pinta retratos de amigos, conocidos y no tanto. Pinturas sobre papel de pequeño formato nos obligan a acercarnos con un gesto de curiosidad como si fuéramos a descubrir quienes son esas personas. Identificados por números y diagramas básicos de líneas verticales de colores que fueron intencionalmente elegidos. Otros códigos de barra, no los que la industria y el mercado nos han impuesto, esta vez no olvidan la cara sensible de cada uno de nosotros, los colores que identifican nuestro humor, nuestro estado del alma. Bahía Blanca no descansa. Continuamente

¿Por qué una vez por mes si
puede todas las semanas?

ramona semanal

La agenda de arte más completa de Argentina
150 muestras semanales
Fotogalería de muestras e inauguraciones

Anuncie
5000 direcciones la reciben todos los lunes

- 1) recíbala gratis vía e-mail escribiendo a ramona@proyectovenus.org
(con «ramona semanal» en el asunto)
- 2) señores galeristas: pueden enviar imágenes de sus muestras
en 72 dpi y hasta 600 x 800 pixels
- 3) ud. también puede comentar las muestras de la semana vía e-mail

Para ver ramona semanal visite
<http://www.proyectovenus/ramonasemanal/index.html>

El arte de Federico Klemm

excediendo cualquier reducción

Extractos de una charla acerca de su muestra "Sansón y Dalila, metáfora contemporánea" de abril del 2002 en el Centro Cultural Recoleta

Por Iván Calmet

IC ¿Por qué sos artista?

FK Siempre me gustó lo plástico. Me gusta el mundo de la forma, de los colores; de chico tenía mucha facilidad para el color... después la perdí; me tocó estar en el Di Tella donde no se pintaba, entonces opté por el lado performático pero con un nivel plástico y no teatral. Después hice muebles... ahí aprendí composición, generalmente los muebles tienen que ser simétricos... lo exacto de la composición que puede endurecerlos obliga a uno a tomar los antidotos para que esto no suceda, y liberarse así del estatismo de la simetría geométrica.

IC ¿Y por qué la fotografía?

FK La fotografía acelera el proceso de pintar, de tomar bocetos. Después está el problema de las correcciones, borrás y la obra se pierde. El collage también acelera procesos. El óleo es muy noble pero es una técnica que hoy en día serviría más para hacer un retrato de los Muppets. A los Simpsons habría que pintarlos con una técnica renacentista, no así los grandes temas.

La fotografía, el collage y lo digital nos permiten ingresar en temáticas ya visitadas con una nueva libertad... comunicar, expresar de una nueva forma los temas eternos... a los que uno siempre tiene que volver.

IC Tu obra mal categorizada como kitsch o cursi, ¿se puede vincular con lo neoclásico?

FK Eso me comentó López Anaya, y yo le dije que no, que las columnas son de telgopor, y lo desilusioné... tal vez debería decir que son de mármol o de la Facultad de Derecho.

Yo no intento ser naturalista, no saco fotos al aire libre, ni de objetos ni de casas ni nada por el estilo. Busco la representación de un cierto realismo pero dentro de una virtualidad con una visión próxima al artificio. Los cuerpos están tra-

bajados posteriormente, muchas veces están seccionados en tres partes y unidos... se construyen los personajes... uno está deshaciendo la figura... no hay una actitud espontánea al componer... Este no-naturalismo está cerca de la teatralidad y en busca de un efecto de comunicación. Cuido mucho los colores...

IC Esta muestra tiene menos negro...

FK A estas obras quise sacarle el pathos, lo tremendo que tenía la muestra anterior, el sufrimiento. Con esas imágenes y la música que puse la gente salía llorando... salía descompuesta. Quise evitarlo... lo de ahora es un drama pero metafórico. No quise exagerar ni con el fin trágico ni con lo terrible. La sangre de los ojos se parece a Edipo Rey, Sansón llora sangre a borbotones como si fuesen lágrimas de un hombre arrepentido. No es trágico. Es existencial. Mis obras anteriores eran más terribles, como las de mi madre o las de los hombres con llagas.

IC ¿Por qué casi siempre aparece la Biblia como eje en tu obra?

FK No sé en realidad... yo entré en contacto a los 5 años con una Biblia para chicos que tenía ilustraciones, que se me quemó en el incendio. Ahora quedó en mi memoria. También tuve una amiga, cuatro años mayor que yo, que tenía una gran fe y visión espiritual. Ella era muy fea, y me hablaba de los evangelios dejándome una profunda impresión... teníamos una relación muy interesante a través de las sagradas escrituras... y me quedó. Me parece muy estético y sensible. Me gustan las metáforas... lo comprobé con las investigaciones de Cristo, con "De Profundis" de Oscar Wilde... Quedé muy impresionado con la vida de Cristo... descubrí que Sansón era hijo de madre virgen, una virgen como la madre de Cristo pero mayor... Ese destino que tiene que protagonizar, modificar una concepción, crear nuevos paradigmas que

terminan creando la cultura occidental. La fuerza espiritual de uno y del otro sumando lo que le dio Dios. Todo lo dio Dios en realidad, desde ese punto de vista... con esto no quiero quedar como un hiper religioso...

IC ... la Biblia es como una novela...

FK Sí, como "Las Mil y una Noches" que va más allá del tema... como el Quijote o el Idiota de Dovstoyeski...

IC ... fábulas...

FK ... Yo nací en un mundo de fábulas con muñecos animados. Los checos son muy adictos a las fábulas y los muñecos. Yo veía películas de Jiri Trnka, a veces sobre temas de Shakespeare. Y me atraían enormemente.

IC ... Tus obras son como escenas donde los protagonistas, como en el teatro, quedan flotando por el efecto que crea la luz en la oscuridad del escenario... es artificial... pero el personaje existe...

FK Es una visión de la vida sobre el teatro... la vida es como un teatro... el teatro es todo... el escenario es una metáfora de la vida...

IC ... ¿Por qué elegiste la historia de Sansón y Dalila?

FK Es exuberante, tiene cosas orientales. Es muy exótica. Es la relación de un hombre que es como un delirio... ella es como la eterna puta... la prostituta, la traidora... que no siente nada... es su profesión. Él, casi santo, se deja seducir por la mujer dejando sus armas... con su fuerza derriba templos. El tema es la traición si lo vemos del punto de vista de la anécdota, a mí eso no me interesa, sino el resultante visual. Yo me quedé con el problema existencial que podía tener Sansón. Me interesa, como en Cristo, que debe enfrentarse con algo. Hay analogías y fuertes separaciones entre las dos vidas. En la Biblia el Nuevo Testamento copiaba cosas del Viejo Testamento. Yo el año pasado hice una performance con los mismos modelos y Rosa

Faccaro me dijo porque no hacía una obra con esto. La performance no era así como esta obra... ahí bailaban. Igual en esta obra hay una cierta reminiscencia a la danza. Las fotos no se pudieron hacer más grandes por la limitación que existe en el tamaño del papel fotográfico. Ante ya usé grandes fotos en varias piezas, eran empalmes de fotos, pero trabajar con una sola es más puro. Los telgopores tienen tanto tratamiento digital que no se parecen en nada a los de las fotos iniciales. El tratamiento digital te da algo que no conseguís sólo con la foto...

En la obra está la idea del espejo, del doble, del socias, Edipo, Hamlet, Cristo, yo...

IC ¿Dónde estás vos?

FK Estoy en todo, metido por ahí... que sé yo. Yo me quise meter pero no pude... no entraba, no daba... Pienso en el temor, en el miedo a la muerte, en todo lo que le habrá pasado a Sansón como me puede pasar a mí, y después lo vuelco en la imagen. Quiero que se transmita la angustia existencial, el destino, ... todo, pero de una manera no literal... sino la obra tendría que ser escrita. Es como un espejo donde se reflejan las imágenes. El doble..., el espíritu de Dalila está siempre latente aunque no esté presente... psicológicamente... en las miradas. El espejo que devuelve la imagen invertida. El estar acompañado por uno mismo, ese doble que nos sigue, la sombra. Todas las posibilidades con el otro que se encuentra dentro de uno, la idea del desdoblamiento que uno puede tener con su personalidad... somos varios...

IC La obra es como la otra personalidad de uno...

FK ... Nunca quise hacer obras religiosas... y si hablo de mi madre lo que surge es religioso o místico. Tal vez yo lo sea. Yo no quería ponerle nombre a la muestra, me lo aconsejaron... para dar una pista sobre qué está basado, igual después el sentido queda liberado.

¿Cómo calificar a una paleta?

Una modesta contribución a la crítica nativa

Por Alfredo Prior

Una paleta desahuciada.
Una paleta morbosa.
Una paleta decorosa.
Una paleta cualquier.
Una paleta decorosa.
Una paleta indecorosa.
Una paleta discreta.
Una paleta meritoria.
Una paleta surtida.
Una paleta amena.
Una paleta imbanicable.
Una paleta animosa.
Una paleta amistosa.
Una paleta generosa.
Una paleta avara.
Una paleta de peso.
Una paleta pesada.
Una paleta dada.
Una paleta dado.
Una paleta dado no abolirá el azar.
Una paleta horrrisona
Una paleta yo, argentina.
Una paleta paleta chiche bombón.
Una paleta chiche duhalde.
Una paleta chirle.
Una paleta acojonante.
Una paleta devaluada.
Una paleta no se si voy o si vengo.
Una paleta etrusca.
Una paleta nacional.
Una paleta nacional socialista.
Una paleta socialista.
Una paleta conservadora.
Una paleta radical.
Una paleta peronista.
Una paleta ultramemenista.
Una paleta liberal.
Una paleta multisectorial.
Una paleta totalitaria..

Una paleta total para qué te vas a preocupar.
Una paleta a la que te criaste.
Una paleta alasanfasón.
Una paleta bartolera.
Una paleta vistosa.
Una paleta ganadora.
Una paleta cochambrosa.
Una paleta concheta.
Una paleta pijotera.
Una paleta futurista.
Una paleta sin futuro.
Una paleta de paleta.
Una paleta palurda.
Una paleta pedorra.
Una paleta bastante pelotuda.
Una paleta graciosa.
Una paleta que no me causa ninguna gracia.
Una paleta chistosa.
Una paleta risible.
Una paleta pajera.
Una paleta escatológica.
Una paleta mierdosa.
Una paleta de mierda.
Una paleta cagona
Una paleta estreñida.
Una paleta resistida.
Una paleta irresistible.
Una paleta invisible.
Una paleta pintoresca.
Una paleta pimpante.
Una paleta pipona.
Una paleta petitera.
Una paleta pettoruta.
Una paleta ponderable.
Una paleta pudorosa
Una paleta pusilánime.
Una paleta llamada La Ponderosa.
Una paleta de pintamonas.
Una paleta apodíptica
Una paleta apolismada.
Una paleta apolillada.

Una paleta dormida.
 Una paleta cusí cusá.
 Una paleta que te la voglio dire.
 Una paleta canchera.
 Una paleta picarona.
 Una paleta cochina.
 Una paleta que es una cosa de locos.
 Una paleta coso.
 Una paleta novedosa.
 Una paleta de novela.
 Una paleta cadáver exquisito.
 Una paleta moribunda.
 Una paleta mortadela.
 Una paleta momificada.
 Una paleta resucitada.
 Una paleta de piojo resucitado.
 Una paleta Lázaro levántate y pinta.
 Una paleta pagada de sí misma.
 Una paleta de señora gorda.
 Una paleta de señor gordo.
 Una paleta así de gorda.
 Una paleta dietética.
 Una paleta a dieta.
 Una paleta emergente.
 Una paleta sumergida.
 Una paleta tengo los pomos llenos de verdades.
 Una paleta apretá el pomo que es carnaval.
 Una paleta antifonal.
 Una paleta antiprímula.
 Una paleta a la hora.
 Una paleta a la hora de los hornos.
 Una paleta solvente.
 Una paleta se acabó lo que se daba.
 Una paleta de órdago.
 Una paleta berreta.
 Una paleta tardíamente tardomoderna.
 Una paleta tomá para que tengas.
 Una paleta en estado de coma.
 Una paleta encanallecida.
 Una paleta encallecida.
 Una paleta políticamente correcta.
 Una paleta incorrectamente apolítica.
 Una paleta de género.
 Una paleta Rrosa se la vi.
 Una paleta no retiniana.
 Una paleta ultra retiniana.
 Una paleta mème.
 Una paleta del fin del mundo.
 Una paleta para cuando las papas queman.
 Una paleta sale con fritas.
 Una paleta sic (sic).
 Una paleta etcétera etcétera.
 Una paleta siguen las firmas.

Acrílicos Madison **\$2,90**
 x 60 cm3 cualquier color

Compralos en Belleza y Felicidad

Acuña de Figueroa 900 Pedidos al 4867 0073

La primer obra del arte argentino

El "Jesús de la Humanidad y Paciencia" del indio José, el misionero

Por Eduardo Schiaffino
(1858-1935)

El yermo

En (...) los vestigios monumentales de aquellas antiguas civilizaciones que ilustraron el pasado de América, la región platense no ha tenido cabida. Demasiado alejada de los más próximos focos del Cuzco y de Tihuanacu, apenas llega muy atenuada a los valles Calchaquíes la onda de influencia de la cultura incásica. Anforas y urnas funerarias de barro cocido, de forma elegante, vistosamente policromadas; finos tejidos de apretada trama ingeniosamente combinados, con hondo sentido decorativo, ataviando las momias; discos de bronce ornamentados; pedruscos toscamente labrados; algunas urnas antropomorfas, que no alcanzan a la belleza escultórica de los vasos peruanos o mexicanos; pequeñas esculturas, tazas y escudillas de barro, análogas a las arcaicas de origen griego, es todo cuanto surge del antiguo suelo, donde vivieron libres nuestros antepasados hasta la llegada de los españoles.

Lo que más abunda es la urna funeraria, tan semejante a las troyanas en el acentuado arco superciliar de buho, destinadas a encerrar los restos de las criaturas sacrificadas para impetrar la lluvia. En el Museo del Trocadero, la única que representa la cultura Diaguita, agrega, a su rudimentaria faz de lechuza, dos manitos juntas a la altura del pecho, sosteniendo una minúscula tacita del tamaño de un dedal, apenas suficiente para contener una gota simbólica del agua de lluvia.

La pieza capital, entre todas las exhumadas, es la "Urna antropomorfa", descubierta por Adán Quiroga (...) representando un tocador de antara (Syringa o flauta de pan).

Según Ambrosetti, (en sus: Notas de arqueolo-

gía Calchaquí), "es el famoso ídolo-tinaja de Amaicha (valles Calchaquíes, provincia de Tucumán), publicado por el Doctor Quiroga como representación 'Qucllay', el dios festivo de los Calchaquíes". Hoy se diría diaguitas.

El explorador Ambrosetti la consideraba preciosa; y como factura, única en su género. Si los diaguitas no han dejado tras ellos monumentos imperecederos como testimonio de una cultura superior, han demostrado, en la infinita variedad de formas de sus cacharos y en las múltiples combinaciones y diseños de sus primorosos tejidos, que tuvieron sentido artístico, y que la decoración ornamental consolaba su espíritu en la angustiosa espera de la esquiva lluvia.

Otras vastas regiones del inmenso territorio, pobladas de verdura, regadas de manantiales, atravesadas por caudalosos ríos, no han dejado más testimonio de la existencia humana que hachas de piedra, puntas de flecha, y bolas arrojadas, mientras los Calchaquíes, cuya vida fue precaria e inclemente bajo el sol abrasador, entre áridas breñas y espinosos cactus, hicieron florecer en el yermo natal la nobleza del arte.

La modesta Gobernación de Buenos Aires —dependiente del Virreinato del Perú—, que recién en 1776 llegó a ser capital del Virreinato del Río de la Plata (cuando comprendía, aparte de la actual Argentina, a lo que ahora son Bolivia, Paraguay y Uruguay), era en realidad, por un conjunto de circunstancias, la Cenicienta de las Colonias españolas.

Un pueblo nuevo, pobre y subyugado como el que habitaba la ciudad de Buenos Aires en las postrimerías de la dominación española, infinitamente lejos del mundo civilizado, sin tradiciones ni ejemplos de cultura; del que solamente un grupo tenía contacto con las ideas a través de los libros extranjeros y las gacetas retarda-

das, hubiera necesitado desde la infancia, más que otro alguno, quien se ocupará solícito de despertar su cerebro virgen y de abrir sus ojos soñolientos a la belleza del ambiente; pero el abandono de las autoridades era completo, y en la larga siesta de los funcionarios coloniales nadie velaba sino en la suspensión.

Como en la pampa no había minas de ninguna especie, ni bosques naturales; como lo que abarcaba la vista en su ámbito infinito, era soledad y pobreza; como su aparente desventura la relegara al extremo sud del Continente, la corona de España la consideró un estorbo. Sucede a menudo que las riquezas más ocultas son las que están a la vista. Las minas de la pampa yacían a flor del suelo, en el manto inmensurable de la tierra de aluvión, traídas en alas del viento desde la remota selva virgen (la del Chaco). La pampa carece de arboledas, pero las gramíneas que crecen apretadas en la superficie forman como un mar de verdura movido por el viento, por el suyo, porque al par del océano o de desierto, la llanura argentina tiene el Pampero, que no es soplo agostador y mortífero, sino ráfaga vigorizante que fecunda y purifica. Es el padre nutricio de los campos argentinos.

1780 - 1785

Quiere la tradición popular ("Páginas olvidadas – Artista indio"), referida por el historiador Don Vicente G. Quesada, que en tal día del año 1780 el indio José, escultor tallista, nacido y adiestrado en las Misiones Jesuíticas del Paraná, se dirigiera a las quintas por la antigua calle del Empedrado (hoy Florida), en compañía de un fraile mercedario, cuando se detuvo bruscamente frente a un añoso naranjo, de grueso tronco retorcido y se puso a examinarlo con marcada curiosidad.

-¿Qué miras?- dijo el reverendo.

-Ese árbol, Padre.

-¡Y bien! ¿No has visto más hermosos en los magníficos bosques de tu país?

-Sí, padre; los he visto más elevados y más frondosos, pero ese árbol es excelente para tallar una estatua. Qué hermosa efigie haría de su tronco.

(...)

-Podría tallar una estatua sentada... la naturaleza parece haber imitado en su forma a un hombre... -balbuceaba el indio preocupado-; y dirigiéndose con resolución al Padre:

-Haré la imagen del "Señor de la Humildad y Paciencia".

La inspiración del genio había iluminado el alma del artista.

El reverendo, impresionado por la actitud de José, se dirige a la modesta familia que descansaba en ese momento tomando mate a la sombra del árbol, gestiona y obtiene su adquisición para el Convento de la Merced.

Tal parece haber sido, si la tradición no miente, el origen de la primera obra argentina con la que se inicia el arte nacional.

Si esta obra hubiera nacido espontánea en la mente del indio misionero, sin notables ejemplos previos, sería un milagro de inspiración natural, que debemos descartar en nombre de la falta absoluta de precedentes históricos.

La verdad es otra: en el vasto territorio, que aún no se denominaba argentino, pero cuya posesión y dominio poco tardaría en vacilar y romperse en las débiles manos de los sucesores inmediatos de Carlos III, había una región más prospera que la sede del nuevo Virreinato del Río de la Plata, las Misiones Jesuíticas del Paraná, cuyo imperio acababa de ser bruscamente interrumpido por aquel Monarca, con la ex-

pulsión de los Jesuitas, pero cuya cultura subsistía en algunos de sus educandos. Ya hemos visto que, debiendo bastarse a sí mismos en sus vastas posesiones del Tucumán y del Paraguay, importaban entre sus afiliados, hombres versados en todas las artes y oficios; la Compañía no les preguntaba de qué nación eran oriundos, sino si eran capaces de obrar y de enseñar. Ellos elegían el asiento de las Reducciones, embalsaban las aguas, construían acueductos, fabricaban iglesias de noble y elegante estilo, tallaban los altares, las imágenes sagradas, decoraban el interior de sus templos y capillas, y glorificaban en adecuados lienzos o tableros, los fastos de la religión católica.

El misionero José, que no tenía apellido, como tampoco lo tuvieron los maestros atenienses, a quienes se distinguía sencillamente por Fulano, hijo de Mengano, ha vinculado su modesto nombre a esta doliente imagen, sin necesidad de firma. José debió asilarse en el Convento de la Merced, a raíz de la expulsión de sus protectores y allí trabajaría en modestos menesteres de tallista, hasta que un acontecimiento inesperado le abrió nuevos horizontes y le mostró palpablemente las posibilidades de su arte.

Por esos mismos años, en 1783, el Padre Altolaquirre, recoleto, al regresar de España a Buenos Aires al seno de su orden, recibió de Carlos III la imagen de "San Pedro de Alcántara", fundador de los reclusos (en 1554), para que fuera venerada en la iglesia del Pilar, que formaba parte de aquel Convento.

Esta hermosa escultura en leño, atribuida a Alonso Cano, fue policromada en su tiempo, según usanza española; después el color ha ennegrecido y tomado un tinte uniforme, marcadamente oscuro pero armonioso, como si fuera de patinado bronce.

El ascético monje, de pie, en actitud de predicar a sus oyentes, con místico arrobamiento les

presenta la cruz,alzada en la mano izquierda.

Aunque las fechas no tengan en las tradiciones populares un valor tan estricto, aquí coinciden perfectamente. José, el tallista misionero, que residía en Buenos Aires obtuvo del padre mercedario en 1780, el tronco añoso pero verde, de aquel adecuado naranjo; lo asierra en sus dos extremos y lo deja secar por largo tiempo. En el ínterin, el Padre Altolaquirre vuelve de España con el "San Pedro de Alcántara". Su llegada es un acontecimiento en la aldea porteña. ¿Dejaría de ir a verlo el tallista José, mientras se evaporaba lentamente la sabia de "su" tronco? ¿Y en el mudo coloquio entre el genio de Alonso Cano, la prédica del santo, la admiración respetuosa y comprensiva del ignorado artífice, no sería éste el primer evangelizado y el primer convertido? ¿San Pedro de Alcántara no había fundado su orden precisamente para convertirlos a ellos? De aquella muda lección salió este "Jesús de la Humanidad y Paciencia". ¿Y quién podía ser más versado en aquellas oscuras virtudes que el ignorado indígena, cuya entera raza había pasado la insigne pasión de Cristo?

Mal grado su deficiente policromía y la sustitución del clásico lienzo, por el más impropio delantal bordado y el singular aditamento, a guisa de cingulo, de un cordón con borlas, que parece haber pertenecido a un estandarte, es una obra vivida, sentida y emocionada, de la que se exhala clamor de angustia. Es la primera obra argentina, en el tiempo y el espacio, y anuncia noblemente desde los albores de la nacionalidad, con cien años de anticipación y de esterilidad escultórica, la aparición de Rogelio Yrurtia, llegado en horas de mayor cultura y bienestar.

(Texto extraído del libro de Schiaffino: "La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)", Buenos Aires, 1933; edición del autor, págs. 53 y ss.)

Coleccionismo emergente

Por Gustavo Mosteiro

Cuando amablemente Gustavo Bruzzone me pidió una colaboración para esta revista, y me sugirió un tema –"escribí sobre las diferencias entre Costantini y vos"–, pasé varios días pensando, tratando de encontrar alguna otra razón que no sea la obvia y la cual definitivamente es la más importante: el tema económico. Pienso que se llega al coleccionismo de arte por pasión y que dos colecciones sólo pueden diferenciarse por el criterio que abordan y el presupuesto con que cuentan.

Ahora bien el tema me sugiere algunas otras reflexiones. Que un país como la Argentina logre colocar a cinco de sus colecciones privadas entre las mejores docientas del mundo de acuerdo a publicaciones internacionales (teniendo en cuenta la población, PBI y situación geográfica del país), es por demás un logro. El problema es que existen muy pocos escalones intermedios entre estas grandes colecciones y quienes compran un cuadro único con fines netamente decorativos. Teniendo en cuenta mi caso particular, si bien el valor total de las obras que he comprado a lo largo de diez años, es realmente ínfimo comparado con alguna pieza de las colecciones antes mencionadas, considero que esas compras han sido importantes dentro del circuito del arte. Recuerdo comentarios tales como "sos la única persona que me compró un cuadro" o "sabés, a esa obra no le íbamos a poner precio porque pensábamos que nadie la iba a comprar". Esto me lleva a imaginar cuan grande sería el efecto multiplicador si existiesen cien, o mejor quinientos, o por qué no, mil casos como el mío. Ahí entonces se podría hablar de un mercado, donde podrían participar muchas más galerías, artistas y teóricos.

¿Cómo lograr que más gente se anime a comprar arte? Basta ver el estacionamiento de algún

lugar de moda o ver tantas marcas internacionales que arribaron a Buenos Aires en los últimos años para ver, que crisis económicas mediante, siguen existiendo y existirán, objetos de deseo para una gran cantidad de personas. ¿Por qué no convertir el arte en uno de ellos?. Este es el gran desafío para todos los actores intervinientes en el mundo del arte: lograr que el arte se convierta en una mercancía más (teniendo en cuenta el concepto económico en el cual todos los bienes son competidores entre sí dado que luchan por una porción del ingreso de las persona, que por más que sea alto siempre es limitado). Esta conversión del arte en objeto de deseo no le quitará sus características particulares, sino éstas se convertirán en sus ventajas competitivas. Y aquí entrará en juego lo que cada persona, al adquirir obras de arte pondrá de sí misma, el criterio estético que se le dará a las colecciones y todas las indagaciones y estudios paralelos que las mismas generen. De esta forma se cerrará el círculo en donde algo tan solitario y mental como la creación artística, cambia de estado al ser seleccionado y percibido por otras personas. Ojalá que llegue el día donde más casas alberguen distintas visiones del arte, lo que con el paso del tiempo, servirá no sólo como de testimonio de diversas tendencias estéticas sino de una sociedad en su conjunto.

(Nota de ramona: Mosteiro (1969), Lic. en Administración de Empresas, compró su primer cuadro en 1991 -Oscar Suárez en la Feria Harrods en el arte-. Aproximadamente tiene unas 30 obras, casi todas de "pequeño formato". Los artistas son: Dino Bruzzone, Fabián Burgos, Marcelo Boullosa, Diego Gravinese, José Garófalo, Karina Peisajovich, Martín Di Girolamo, Fabio Kacero, Gachi Hasper, Alfredo Prior, Feliciano Centurión, Varda Caivano, Marcelo Pombo, Elba Bairon, Juan Tessi, Hernán Marina, Jorge Macchi, Luis F. Benedit, Emilio Torti, Alejandro Kuropatwa.)

“No sabía que podían valorarme”

Benito Laren recuerda su juventud, su adolescencia su niñez y muchas cosas más (segunda parte) (ver ramona 21/22)

Por Iván Calmet

En el año 91 empiezan los retiros voluntarios en la fábrica Somisa, y cuando veo que dan plata por irse la acepto. Me dieron un dinero y dejo de trabajar.

Tuve problemas para conseguir la visa para viajar a Estados Unidos porque no tenía trabajo. Estuve un año luchando para conseguirla. Eso coincidió con la muestra de Giesso, dejo todo ahí y viajo para New York.

Llegué como el 8 de agosto del 92. Me llevé lo electrónico... me llevé todo. Fueron como 500 kilos en una caja. Allá me recibió un amigo de mi mamá, me dio una pequeña ayuda y después me dejó solo. A los quince días de llegar ya estaba mostrando con un grupo de latinos; en aquella época los latinos estaban marginados y, como ahora acá, casi nadie tenía trabajo... un desastre. Con ellos mostré tres veces... dos en la Armada. Los cuadros me los metían en vitrinas porque eran raros, no sabían que eran... si eran esculturas.

Ya habían pasado seis meses y consigo una extensión de la visa para un año.

El dinero se me terminó enseguida porque mandar los cuadros me salió U\$S 3000 dólares y U\$S 500 para sacarlos. Vivía con unos dominicanos que eran vegetarianos, y al poco tiempo no tenía para pagarles la renta y les dejaba obra. Allá no vendí nada.

Estuve en el estudio de Perez Célis... fue el único contacto que tuve con alguno. La ciudad estaba buenísima.

Ya había estudiado 5 años de inglés pero la profesora pronunciaba mal. Escrito sé algo, pero si me hablan casi nada. Como caí con latinos me

traducían, y me hice amigo de un puertorriqueño.

Después empecé a trabajar pero cada vez que lo hacía perdía plata. Como yo no sabía el idioma me daban cualquier trabajo. Trabajé en una vinería en la catorce y octava... tuve que romper una botella para que me echaran. Lo terrible es que ese trabajo lo había pagado. Iba a una agencia y compraba el trabajo. Eran unos desgraciados, lo que te pagaban no te servía para nada, pagabas la habitación y el viaje en tren, y no te alcanzaba para comer. Tenía que estar como 12 horas.

Después trabajé demoliendo en una empresa de construcción... inundé una casa (risas)... esa fue una historia... Me quisieron pegar... la historia es un poco larga... A través de unos peruanos medio mafiosos que conocí, encontré el trabajo. Los tipos reconstruían baños, los destrozaban y los volvían a hacer de nuevo (eran esas casas de madera que tienen allá). Los dueños no me conocían, entonces los peruanos les informan que a tal hora iba un sujeto con una gorra verde... ese era yo. Uno hablaba italiano e inglés, y el otro sólo inglés y era un gordo grandote. Había que romper el baño y como se olvidaron el martillo me dicen: "...Mové el mueble este y sacá un poco los papeles de acá, que nosotros en una hora volvemos". Tardaron una hora en venir. Yo estaba moviendo el mueble; y como no se aflojaba porque era muy duro y no quería pasar vergüenza, hago más fuerza... y apenas lo muevo estaba un caño que se hizo pedazos y empezó a salir agua... no tenía rejilla y salía agua por todos lados... me saqué un pulóver para hacerle un torniquete al caño, pero no pasaba nada... entonces bajé para ver si estaba la policía, para que me ayudara... una vecina no me dio bolilla, después fui a ver a otra, le toqué timbre y al rato vino uno que era el hijo... y en inglés me decía que en al-

gún lado debería estar la llave de paso y que de eso la mamá sabía... fue a buscar a la vieja... tardó como media hora hasta encontrar la llave... caía agua por todos lados... los papeles se despegaban... todo un desastre.

Yo vivía con una chica que trabajaba con un abogado, y me dice: "Benito no se vaya, que no le pueden pegar... cualquier cosa me ve a mí... usted necesita ese trabajo porque tiene que pagar la renta". Me quedé ahí y cuando vino el italiano se quería morir y decía: "... Mamma mía, mamma mía". Después me dijo que no me había pegado porque era evangelista.

Trabajé una semana gratis para cubrir los gastos.

Siempre que iba a trabajar perdía plata.

En otra ocasión cuidando autos casi muero congelado, hacía un frío espantoso y era lejísimos. Tenía que estar con un palo evitando que la gente estacionara frente a un bar. Era el Mesón Español. En ese momento usaba barba y me vestía con un sobretodo largo y gorra. Después con otro amigo entré a trabajar en el restaurant del Hotel Doral Inn, frente al Waldorf Astoria, de ahí veía las Torres. Eso fue lo peor.

Me hicieron comprar toda la ropa, gasté como U\$S 40, trabajé un día. Era terrible... limpiaba las mesas... el dueño era un egipcio malvado, un desastre... y le dije que el trabajo no se podía hacer, que era inhumano, que no te dejaban ir al baño sin pedir permiso.

Cuando dejé ese trabajo estuve como una semana en cama, las ocho horas de ese día habían pasado en un segundo... corriendo de acá para allá. Me acuerdo que cuando hice café no puse el filtro y quedo todo ahí y otro tipo tuvo que arreglarlo (risas)... me odiaba todo el mundo... una cosa horrible.

Al principio el amigo de mi mamá me iba a reci-

bir tres meses en la casa. Él vivía en New Jersey, cerca del aeropuerto de Noa. Pero a la semana ya quería que me fuera, sólo me atendió bien el fin de semana que llegué. El lunes me dijo: "Benito tenés que conseguirte un trabajo y un lugar donde estar"; y él tenía el lema del "One two three"; y cuando lo decía tenías que tener todo listo. Entonces me llevó a la ciudad, me dejó en la 42, donde están los colectivos y me dijo: "Las avenidas van así... 1 2 3... las calles van así... venite a la noche a casa y conseguite un trabajo y un lugar donde estar...". Yo como no sabía el idioma, salía temprano de la casa y me iba a mirar el Empire Estate, las Torres Gemelas y todo eso.

A la semana él buscó en el diario y me mandó para cualquier lado.

De ahí me fui con unos dominicanos que me atendieron re bien, tenían una señora enferma a la que yo llevaba al médico y su hija también estaba enferma. Una ventaja era que como ellos sufrían del frío, en invierno se iban a Dominicana. Al irse, y no arreglar conmigo y con la chica que quedaba el tema de la renta no pagué por seis meses. Pero al volver fue todo un escándalo porque les debía un montón de plata.

Después hice diseños para estampados de moda... unos diseños bárbaros... me gasté como U\$S 100 en pinturas, trabajé un mes pero no se vendió ninguno. Tenía una amiga que lo hacía y si te compraban un diseño te pagaban U\$S 400... hice como 20, todavía los tengo.

O sea, que siempre que hacía algo perdía plata. Después me encontré con una señora en New Jersey que me quería dar la ciudadanía si me casaba con ella, pero yo no quería saber nada.

Se me iba terminando la visa y la plata, los do-

minicanos me estaban echando. Y como no tenía plata para comer la sacaba con una tarjeta de crédito de mi viejo... le saqué U\$S 5000... los viejos me llamaban todos los días para que no sacara más. En un momento dejaron de pagarla, yo iba al Banco y no me daban plata. De la casa me echaron y no tenía para comer. Mientras tanto yo veía a unos videntes que me decían que me quedara, que me iba a ir bien. Yo pensaba: "Si vuelvo pierdo todo el dinero, porque los ocho años de la fábrica fueron para hacer cuadros para triunfar en New York". Yo me estaba enloqueciendo con ese tema y encima los videntes me decían que era malo el lugar donde paraba.

Pinté paredes una semana y cobraba U\$S 50 por día y repartí volantes en la calle, en un barrio lleno de malandras. Haciendo eso conocí a un colombiano que era medio loco y vivía en un departamento... tomaba pastillas de colores... tenía un problema mental... pero era bastante simpático. A mí siempre los locos me resultaron simpáticos. Entonces me dice: "... por qué no te venís a vivir conmigo y compartimos la renta". Con U\$S 100 tenía como para un mes, en cambio en el otro lugar gastaba U\$S 90 por semana. Les seguía debiendo plata a los dominicanos, yo les decía que con el trabajo en la calle iba a pagarlo... de última ellos sabían que los cuadros valían algo... entonces yo a escondidas me iba llevando la obra. Eso fue terrible, porque mientras dormían yo pasaba con los cuadros. Y estaban los cuadros grandes... el Tigre, un Cristo y otro más. De a poco con el colombiano nos íbamos en subte desde Manhattan hasta Queens llevando todo. El del Tigre no se pudo mover porque pesa entre 80 y 100 kilos. En un momento le digo a la vieja dominicana: "Yo me voy"; y ella me dice: "Pero los cuadros se quedan y los voy a vender". Y cuando ve que estaban sólo los grandes, le agarró una depresión terrible, esos eran invendibles. Y quedaron ahí.

Yo me fui a vivir con el colombiano y un taxista

que no estaba nunca, venía sólo dos horas a dormir. El departamento era chiquito, era como una cárcel. Ahí estaba peor que en el anterior. Después los dominicanos me llamaron para que me llevara el cuadro del Tigre, decían que tenían demasiados cuadros. Yo había conocido a un doctor, que era médico de ellos y que tenía un sótano. Y a él le pedí si podía recibir el cuadro antes de que yo me volviera.

El último mes en New York fue terrible... como 21 días sin comer. Mi compañero de cuarto tampoco comía, un desastre... se levantaba de noche y creía ver al diablo y lo perseguía con un cuchillo... (risas) era terrible. Después conozco a unos peruanos que me ayudan con mi pasaje que estaba vencido y yo no tenía más plata. Me arreglaron unos papeles y me dieron un pasaje. Antes de irme repartí la obra: los electrónicos se los dí a un amigo de Perez Célis y en cuatro casas repartí todo. A un médico que me ayudó un poco le di uno.

Vuelvo para acá. A mi casa. La ciudad era un desastre, habían echado a muchos de la fábrica. Después me dedico a buscar tesoros con un grupo de gente y venía a Buenos Aires de vez en cuando. No hacía muestras. En el 96 lo conozco a Gustavo (Bruzzone) en el Rojas.

Cuando yo iba a la escuela sentía y veía cosas que me molestaban, entonces ingresé en el espiritismo y estuve cinco años.

Iván Calmet ¿Qué cosas te molestaban?

Benito Laren Hay mucha gente a la que le pasa, pero no cuenta... hay gente que se desarrolla y empieza a ver que hay un mundo paralelo al nuestro... Tuve esos contactos con marcianos y cosas raras.

IC ¿Qué sería el espiritismo?

BL Es Alan Kardec, eso de que se mueven las mesas. Médiúm, comunicarse con un espíritu. El grupo era muy primitivo... yo leía otros libros, ellos sólo los de Kardec. Yo los de Ramatis, un brasilero... La vida en el planeta Marte o Los

discos voladores. El decía que el modo de vida en Marte era más ordenado y que estaba todo más evolucionado, que el sistema para pintar era sobre vidrio, y que la gente recibía sensaciones mirando la obra. Distinto a lo que pasa acá. Creo que es por eso que pinto sobre vidrio. Yo todavía estaba en la escuela y tenía 19 años. Como mis padres no querían que fuera, tenía que irme a escondidas a ver al espiritista. Estuve un año sin dormir por problemas espirituales. Veía cosas... me venían a molestar...

IC ¿Qué cosas veías?

BL Muertos.

IC ¿Te asustabas?

BL Sí... estaban saliendo del astral inferior... hay muchos niveles. Hay un mundo paralelo al nuestro que es el astral y otro más elevado. Ahí viven los muertos que no pueden ir al paraíso y cosas así... que te joden... cuando matan a un delincuente en la calle o un borracho se quedan ahí... y cuando vos salís a ese nivel te hinchan bastante la paciencia... hasta que te desarrollás y los podés eliminar. Yo estudié un montonazo de libros de eso.

IC ¿Pero cómo llegaste al espiritismo?

BL En 1979 le comenté lo que veía a un amigo en el colegio, y él tenía una prima que tenía una sociedad. En las sociedades se agrupan montones de gente con cualidades. Por lo general son como familias. Leen los libros, toman posesión de espíritus y hacen cosas. Hay dos escuelas, una es mala, la de Basilio, y la de Kardec es mejor. Él empezó con el movimiento de las cosas.

Yo seguí profundizando con estas ciencias, siempre tuve una preocupación con todo eso. Cuando uno va a dormir y tiene sueño existen sueños en estado consciente e inconsciente. En los primeros, uno, si se levanta y está con otra persona, camina o hace lo que quiere. En los otros no. Te llevan para cualquier lado. Yo tenía viajes astrales, pero siempre de la parte baja. Veía cosas horribles... lo más desfigurado que te puedas imaginar en una persona... sentía que me tocaban y veía rayos de luces. Me hinchaban en todo momento.

IC Y ahora no lo tenés más.

BL Lo tengo pero controlado. Cuando yo quiero.

IC ¿Te preocupa eso?

BL Me preocupó en su momento, hace veinte años.

IC ¿En tu casa son muy religiosos?

BL Sí, ellos no querían que fuera al espiritismo. Mi papá es la reencarnación de un Inquisidor de la Edad Media terrible. Ellos son terribles. Yo llegué a lo que soy peleando con ellos. Si yo quiero hacer algo tengo que pelearme primero con ellos y después hacerlo. Voy casi sin fuerzas a hacer las cosas ya que tengo que pelearlo ahí. Yo a San Nicolás voy y vengo, y cuando puedo me escapo.

Nosotros fuimos prácticamente criados por mi abuela. Mi papá tenía muchos trabajos y estaba afuera, y mi mamá cosía pantalones. Mi abuela era buenisima... se portó bárbaro con todos nosotros... se llamaba Rita y murió hace poco de ochenta y algo de años. Yo hice mi viaje a Bariloche porque lo pagó ella.

Para mí fue como un mundo nuevo a partir de 1996, yo no sabía que la gente me valoraba. Cuando vengo a lo de Gustavo me recibe un montón de gente: Suárez, Patricia Rizzo, Batkis... Y ahí reconocí que acá, en Buenos Aires, la gente me valoraba. Yo pensaba que primero me iban a reconocer afuera. En 1997 vuelvo a Nueva York y recupero todos los cuadros menos los electrónicos... ahí sí pude vender obra, pero no me pude quedar. En ese momento conocí a Judy Werthein, a Fabián, Polleselo...

Yo a mí obra le dedico todo el tiempo. Mientras estaba en la fábrica y ahora, estoy todo el tiempo pintando. Demoro en comer para terminar un trabajo. Es un sacrificio que viene desde hace años para poder vivir de esto. Y ahora estoy medio cansado. Llegué a estar medio reconocido exponiendo en los mejores lugares y no se puede vivir de esto. Hace dos años que estamos haciendo algo de música porque veo que

del arte no se puede vivir. Y la idea es tirarse para la televisión. Me hubiese gustado estudiar desde el principio algo para hacer guiones de televisión y cine. Creo que eso me tiraba más que la pintura.

Yo siento desde hace un tiempo que la pintura te mata, yo trabajo con una pintura fortísima que cuando abris el frasco ya te duele el hígado. No sé cuanto tiempo más puedo seguir así. Ahora por eso uso papeles adhesivos, y lo más fuerte que uso es el extracto de banana que te puede intoxicar.

Me acuerdo de las locuras que hacíamos con mi hermano Antonio... él era el inventor. En casa sabía todo y yo no sabía hacer nada. Es un año y cuatro meses mayor que yo y le dicen Tito, es muy egoísta porque es de Escorpio y es el peor crítico de arte que hay. Yo uso seudónimo porque cuando empecé a hacer dibujitos y los firmaba con mi verdadero apellido, él decía que lo iba a arruinar, y que firmara de otra manera porque los cuadros eran horribles. Me puse Laren por Sofía Loren. Yo era chiquito y no iba al cine porque mi papá no nos dejaba y estaban dando la película "La amante del gangster" con Sofía Loren. A mí no me dejaban entrar porque era chiquito, entonces de más grande cuando empiezo a escribir tratando de ser original me pongo Laren por Loren. Para que fuera distinto. Y vi que en el diccionario no aparecía ninguno, bueno, ahora está Mc Laren y todo eso. Y mi segundo nombre que es Eu(n)genio fue cuando hice el cuadro grande del Tigre. Pienso que poca gente puede hacer un cuadro así... fue un trabajo de locos y es todo un tema cerrar el vidrio.

Con mi hermano le ayudamos a construir la casa al viejo, siempre moviendo ladrillos de acá para allá, haciendo mezclas... eso fue toda la vida... y para que nos dejaran ir a jugar a un campo lavábamos los platos después de comer.

Siempre mirábamos televisión, al principio íbamos a verla a lo de una tía, ya que nosotros no teníamos. Nos criábamos con esas series... Jim West, Tarzán... yo me creía todo... el programa de Balá. La televisión que después tuvimos siempre se rompía, hasta que apareció la de color. Me gustaban mucho los Tres chiflados... me hubiese gustado escribir alguna serie de esas.

Tuve una etapa en la que quise ser tenista antes de querer ser escritor... cuando trabajaba. Yo adoraba a Vilas, e iba a jugar tres veces por semana como cuatro horas. Veía los triunfos de los tipos y la plata que ganaban. O sea, siempre buscando una cosa para hacer... si un tipo hace una cosa otro también puede hacerla, pero en el caso del tenis es muy difícil. Iba a un club en Somisa. Un amigo me enseñaba pero tenía dificultades con el saque. En un concurso solamente gané un premio. Me asocié. Era malísimo.

Cuando venía de la escuela salía a andar en bicicleta con mi hermano. Nos turnábamos para llevarnos. Mi mamá quería que sólo diéramos un vueltita a la manzana, pero como pedaleábamos los dos podíamos ir lejos y volver en un ratito, y nos recorriamos toda la ciudad. Ahora sigo andando en bicicleta en San Nicolás.

Me divierte bastante pintar, creo que no volvería a trabajar en una fábrica. Me gustaría que el país anduviese mejor ya que todo el mundo quiere comprar mis cuadros y no puede. Yo estoy todo el día pintando. Un día mío es... me despierto como a las doce y trabajo hasta las tres de la mañana y mientras pinto miro televisión, sino no podría aguantar tantas horas. La miro sin escuchar ya que dicen estupideces... por eso escucho música de radio y miro televisión.

Siempre estoy tratando de meter alguna cosa nueva.

Queridos amigos

Para que sus muestras aparezcan en las agendas de ramona

deberán llenar todos los espacios requeridos.

Si se trata de nombres personales, con mayúscula. (Ej: Milagros Velasco)

La agenda mensual cierra los días 20 de cada mes.

La agenda de ramona semanal cierra los días viernes a las 14.00 hs.

Si desean enviar imágenes para la "galería de fotos" pueden hacerlo con extensión *.jpg. Y en la foto poner: nombre del artista, nombre de la obra, tamaño de la obra, técnica utilizada

Nombre y apellido del/los artistas

Nombre de la muestra (optativo)

Técnica o género

Fecha y hora de inicio

Fecha y hora de cierre

Nombre de la galería

De paso, les pedimos confirmar:

días y horarios de funcionamiento de sus espacios (sobre todo si no aparecen correctamente en ramona mensual o en la web) y vuestra dirección de web, si es que la tienen.

muchas gracias y hasta pronto,

ramona

Pequeño Daisy Ilustrado

Más amor y un poco de dinero

Por Diana Aisenberg

A los lectores de ramona:

Se aceptan nuevas acepciones, definiciones, reflexiones, citas, frases hechas, sobre las palabras editadas, como también, pedidos de definiciones de palabras específicas. Escribir a daisy@2vias.com.ar

amor

* en asturiano, primer dialecto latino de la península ibérica y de alguna manera antecedente del español o castellano, existen los siguientes derivados de "amor":

amorosase : ponerse suave

amorosar : acariciar / echar a remojo.

* tiene muchas genealogías, considerado las más de las veces hijo de Afrodita y Hermes tiene según Platón en El banquete, una naturaleza doble, según sea hijo de Afrodita Pandemos, diosa del deseo carnal o de Afrodita Urania, que es la de los amores etéreos.

* amor ágape: es el que siente Dios por la humanidad y viceversa.

* amor filis: es el amor que se da entre parientes, padres, hermanos y amigos.

* amor heros: es el amor de parejas.

* decimos: amor natural, sobrenatural, terrenal, carnal, platónico, virtual, conyugal, marital, fraternal, maternal, divino, puro, eterno, imposible, pasional, enfermizo.

* se dice, por amor a la vida, por amor al arte, o sea gratis.

* se dice desamor, a distancia, a primera vista.

* honesto, traicionero, interesado o desinteresado, propio, sincero, sin fronteras, sin barreras.

* juan carlos.

* horacio.

* claudio.

* casi cursi.

* luz.

* atracción, erotismo y sexo.

* tema universal.

* Dios es amor.

* no-muerte

* el amor se hace.

* de él nadie se libra.

* te hace sufrir.

* sentimiento eterno.

* una utopía.

* una quimera.

* lo máspreciado.

* lo mas deseado.

* la sensación primera, la inmemorable.

* sentido de lo desconocido, lo demás no importa.

* por amor entrego el alma entera.

* el amor es ciego.

* da lo que no se tiene.

- * une: dos ciudades lejanas, dos computadoras, dos corazones, dos cuerpos.
- * amistad férrea y verdadera, entrega desinteresada, pasión, fuerza, dulzura.
- * una caricia que te trasmute.
- * quien recibe el amor se enfurece.
- * un pato dando vueltas en un estanque.
- * una mujer convertida en sentimientos en el corazón de un hombre.
- * lo único que permite promover en uno y en el otro lo mejor de sí mismos.
- * es energía, como la electricidad que no se crea, ni se destruye sino que se transforma.
- * el amor es una mujer buscando definiciones para la palabra amor.
- * el amor al arte sólo te salva una vez en la vida. y después querés que te salve y no aparece.
- * el amor al arte te hace la vida imposible.
- * no te vayas, por favor, por favor, quédate a jugar conmigo.
- * es como un fantasma, todos hablan de él, pero pocos lo han visto.
- * sentimiento de hogar fugaz.
- * desear levantarse todos los días.
- * correr el riesgo de morir en el intento.
- * palabra con espina dorsal.
- * es un ganador pues quien no lo deja ganar sale perdiendo.
- * es alegrarte de que esa persona exista.
- * el amor no es gratis: cuesta una vida.
- * que fué hermoso y no es horrible después.
- * tuve un amor en Paraguay, una flor que se quemó mal.
- * una palabra que te de felicidad.
- * hace que el cuerpo te duela y te arda a la vez.
- * caldo en el que todos nos cocinamos.
- * iluminador de miradas.
- * agitador de corazones.
- * entorpecedor de acciones.
- * ocupador de cerebros.
- * son claros algunos efectos que ese conglomerado de sentimientos tiene sobre el cuerpo en mi caso viento en las costillas y cambios en la respiración.
- * condición pancreática que provoca un elevado número de viajes a la estratosfera.
- * todos elogian esa enfermedad. Sería sanadora, compensadora de las desgracias corraliteras, antídoto contra varios males.
- * no me pienso enamorar.
- * una vida sin amor es como un año sin verano.
- * Venus era la diosa del amor y la belleza romana, denominada Afrodita por los griegos. De sus amores con Marte nació Cupido, dios del amor,

apareciendo en esta imagen de Correggio acompañados ambos por un sátiro, deidades legendarias que vivían en los bosques y eran compañeros de Baco, representados con cuerpos robustos, orejas puntiagudas, cola y patas de cabra.

* e' venido telesita como aquel que no hace nada a dejarte el corazón y dejarte tu mirada. aquí me tienes vidita desecho por tus amores mi corazón padeciendo penas de todos colores.

* "Ah! se ela soubesse que quando ela passa O mundo sorrindo se enche de graça E fica mais lindo por causa do amor..." (Garota de Ipanema/Tom Jobim y Vinicius de Moraes)

* "El ser enamorado, mientras dure –aclarar Sarago- es otro ser. Si pudiéramos enamorarnos todos los unos de los otros y mantenernos enamorados hasta el fin de los tiempos, entonces, si tendríamos un planeta feliz".

* Amor se fue; mientras duró de todo hizo placer. Cuando se fue nada dejó que no doliera. Macedonio Fernandez

*« este capullo de amor madurado por el hálito ardiente del estío tal vez se haya convertido en flor galana cuando volvanos a vernos » William Shakespeare

* consultar la Biblia 1Corintios 13

* si buscas amor aquí me tienes.

dinero

* moneda, billete, plata, divisas, valores, capital, caudal, hacienda, patrimonio, bienes, dinerál, platal, fortuna, dinerada, riqueza, abundancia, prosperidad, bienestar, opulencia, fertilidad, pobreza, miseria, necesidad, estrechez, penuria.

* JaJa Buah!

* no hay.

* creencia in-creible.

* energía.

* si la moneda es redonda es para que ruede.

* plata, biyuya, guita, mangos, chirolas, goman.

* pero no ves gilita embanderada que la razón la tiene el de más guita.

* los bancos son lavaderos y los usuarios potus interactivos.

* junto a salud y amor forman una trilogía feliz .

* como bien de cambio, la moneda se inventó para reemplazar al trueque.

* motivo de liberación y de dominación.

* el dinero es sinónimo de poder quien más tiene más quiere.

* por dinero la gente mata, ama, traiciona o trabaja.

* idea respaldada por la confianza (ver Ilusión).

* compra salud y la salud es la condición de posibilidad para el amor.

* lo que siempre falta. Lo que está adelante o detrás de todo o casi todo. Un comodín.

* dinero negro, sucio, verde, mal ganado, constante y sonante.

* el dinero vale, la pena, no.

* papel estampado, diseño barroco, texturas suaves y bien delineadas, imágenes de antaño que evocan tiempos gloriosos.

**" arbol de dinero " obra de Cildo Meireles.

* cuando nos proponemos desprendernos de nuestro dinero, cantidad que quizás no sea considerable, logramos dar felicidad y extraer una

sonrisa sincera, la que ni con todo el oro del mundo podríamos comprar.

* te sorprenderá lo interesante que es el estudiar la dinámica de la creación de la riqueza, la interacción entre las materias primas, los trabajadores, el capital, y los industrialistas.

* havia un maesrto de la india che decia che asta il mondo sera' il dinero sera',nunca va a parar de existir
es enerjia muj furte, es lo scambio, la bilancia, il dinero non es bueno o malo , dipende dalla jente aseme algo,
el dinero puede ser comida, el dinero puede ser guerra.

* es lo material tan tangible que se vuelve metálico, performático, armadura, pura actuación, situación, puro happening. En el medio, los pobres siempre tenemos que poner el propio cuerpo, por lo tanto, la performance se vuelve parte de la carne y el objeto se mete dentro del sujeto. Los pobres tenemos problemas para definir nuestra identidad. La identidad se confunde con el documento o con la profesión. Los que tienen dinero nunca se confunden con objetos, a menos que así lo deseen. Siempre tienen el dinero de por medio, y aunque se confunden con el dinero, éste es versátil, es un comodín, tan lábil que es un buen compañero del alma. Sirve para alcanzar la felicidad, así como las palabras nos sirven a nosotros como pedazos nuestros, de felicidad.

* consultado Jesús sobre si era lícito dar tributo a César, pidió a los fariseos una moneda. Y ellos le presentaron un denario. Entonces les dijo: ¿De quién es esta imagen, y la inscripción?. Le dijeron: de César. Y les dijo: Dad pues, a César lo que es del César y a Diós lo que es de Diós.

* el poeta Paul Valery creó una metáfora brillante para distinguir la palabra poética de las palabras que utilizamos en la comunicación. La palabra que utilizamos habitualmente es como la moneda corriente, es decir, significa algo que no es. La pieza de oro de otras épocas, por el contrario, era al mismo tiempo el valor que representaba, ya que su valor metálico correspon-

día a su valor monetario. Era, pues, al mismo tiempo, aquello que significaba. Eso es precisamente lo que distingue a la palabra poética: que no se limita a ser un mero indicador que nos aparta de sí para que lleguemos a otra parte, como ocurre con la moneda corriente o el billete de banco, necesitados de cobertura; más bien es ese apartarnos de ella un vuelta a la misma: es la palabra misma la que da cobertura también a aquello de lo que habla. Esta es la experiencia que todos realizamos con la palabra poética. Cuanto más familiar nos resulta un fenómeno poético, tanto más expresivo y presente es el mensaje. La distinción peculiar de la palabra poética consiste en la forma en que se presenta a sí misma al presentar algo."
Hans-Georg Gadamer, Poema y diálogo, Barcelona, Gedisa, 1993.

* el dinero siempre está ahí; sólo cambian los bolsillos.
Gertrude Stein.

* "money can't buy me love"
(Lennon y Mc Cartney)

En La Construcción De Estos Términos Colaboraron Entre Otros Adrian Pedreira, Ana Masana, Antonia Patricia Moreno Cuervo, Bruno Da Rin, Caterina Giargia, Claudia Fontes, Claudia Zappalá, Diogenes Pereira Araujo, Diego Jager, Daniel Faure, María Felipe Sediles, Gabriel Macarol, Gabriela Agullo, Gonzalo Vanega Martinez , Gustavo Guerchi, Javier Aisenberg, Jose Enrique Da Costa Leites, Juana Neumann, Juli Dolinsky, Karina Macció, Kity Bertinat, Luis Vignoli, Luz Soriano, Marcelo De La Fuente, Marco Bechis, Marina Bechis, María Calderari, Marina De Caro, Margarita Seoane, Marta Zatoryi, Martin Kovensky, Marcela Veinten, Martin Deira Mónica Tesone, Nora Iniesta, Nuna Mangiante Overo Rosado, Paola Vega, Pablo Ziccarello, Paola Vega, Pablo Bedrossian, Romina E. Freschi, Rosana Shojett, Sergio Pleticosich, Silvana Franzetti, Silvina Buffone, Yasmin Soto, Leonardo Kestelman, Luis Lidner, Sebastian Rosso, Silvia Veinsten, Tomas Saraceno, Guille Faivovich, Pablo Rosales, Rafael Mendoza, Ral Veroni, Rut Arbiser, Virginia Croatto.

Cartas de lectores

ramona:
Quisiera recibir semanalmente vuestro e-mail.
Felicitaciones! y saludos,
Frédéric Schindler
Service de Coopération et d'Action Culturelle
de l'Ambassade de France en Argentine

R.de r.: Olalá

Sres. Correo Ramona
Quiero hacerles llegar mi agradecimiento, primero por enviarme periódicamente su resumen de muestras que me ha sido de gran utilidad para conocer y ver las muestras que se ofrecen en el circuito.
Y segundo, por que cada vez que envié una información de mis muestras me han publicado, como en este caso que se produce una muestra virtual y se puede visitar desde sus envíos. Nuevamente aprovecho la oportunidad para saludarlos y agradecerles su tarea.
Atte.
Mauricio Nizzero

R.de r.: ramona es servicio

ramona
Gracias por incluirme en el mailing de ramona semanal. LEO TODO!
e.martelli

R.de r.: si todo el cuarto poder fuera como usted...

ramona
Hola, soy diana y recibo los mails de la pagina de ramona, y cuando la encuentro, y la guita me alcanza compro la revista, queria agradecerles por hacer un lugar de publicacion y encuentro a la vez, de los diferentes tipos de arte, lo cual brinda una amplia gama de informacion y cultura, por lo que si quieres enterarte, te enteras y sino es que no quieres.

Estoy estudiando bellas artes y me gustaria poder contactarme con alguno de uds. para ver si se puede hacer algo para publicar cosas de la escuela en la revista, en principio contactar para ver la posibilidad.
En caso de que no fuere posible igualmente gracias por la revista,
diana

R.de r.: Nos encantaría aunque el espacio escasea, derivó al Concejo Editor

ramona
gracias por publicar fotitos. desde aqui te leo, buen comienzo de año
abrazos
Karina

R.de r.: ramona acerca, ramona acompaña

Hola ramona
Estoy muy contenta con el servicio de mails me contesto mucha gente sobre mi muestra, los quiero mucho.
alita olivari.

R.de r.: Sí, es increíble el resultado de anunciar en ramona

ramona
Gracias por enviarme la publicación cada mes. Estoy interesada en más información.
A. C. L

R.de r.: Soy una mujer pública: todos mis datos están a la vista

muy buenas
acaba de llegarme un ejemplar y me pareció muy copado. soy estudiante aunque ya laburando en diseño de indumentaria, con creaciones propias. sería muy bueno pudiéramos mantener

un contacto para generar nuevass
propuestas.
saludos varios...
vic

R.de r.: Ando necesitando un cambio de guardarropa

ramona
Como lector asiduo de su revista reinvidico mi derecho a que me envíen la agenda de arte tan promocionada.
Aprovecho para felicitarlos por la calidad del contenido de la revista y les cuento que no pude ingresar al sitio web que figura publicado, quizá tengan algún otro ?, o está en construcción ? Avisen.
Gracias y sigan ramoneando como siempre.
Christian Valcheff.

R.de r.: Ya estás anotado e intenta de nuevo entrar a mi sitio, es raro que o funcione, es muy estable

ramona
Gracias amigos por poner mi página en su página. Un abrazo
molinaro

R.de r.: ponemos tu página en mi página así vos ponés mi página en tu página

Sres. de Ramona,
aunque no me fue pedida la autorización para recibir mails de terceros (cosa que me resulta por demás reprobable), me parece interesante recibir invitaciones para muestras por parte de los propios interesados. El riesgo que se corre es de recibir comunicados como este (...)
A la verdad es que no tengo ningún interes en coincidir con Nicole Neuman, Lucho (El Bar 2), Sofía Gala y demás acefalías nombradas, ni de recibir propuestas de gente tonta. Les pido que

reserven mis datos solamente para lo que creía dentro de una afinidad ética y un común pudor estético. Si esto no es posible, les pido que me retiren de su lista de distribución.

Atentamente,
Tato Peirano

R.de r.: No te chives Tato, tu dirección nos llegó por un compañero tuyo de Mercados Transparentes que te suscribió. Lo de Sofía Gala te habrá venido por otra amistad.

Hola Ramona.
Por que gracias?, porque me nutre de cultura.
fabricio da silva

R.de r.: Nutre y ¡qué sabor!

ramona:
por Uds me entere de lo de posar desnudo, les cuento que en casa lo hago permanentemente y andar por 9 de julio y Av. de Mayo, igual...no tiene parangones, para mi fue como ver a PINK FLOYD en vivo en Berlin. unico. ja,ja,ja.diganme como los ubico?, aparte de mail, obvio.
un abrazo.
) fds

R.de r.: cuando quieras pasá por la redacción, acá te sacamos la fotito

Gente de Ramona,
a través de la secretaria de Cultura me dijeron que me contacte con uds.para informarles de este evento. Es un poco tarde pero quizá quieren darse una vuelta por Giesso. saludos
Raúl Capaldo

R.de r.: Si la secretaria nos usa como difusores gratuitos del arte en la ciudad.

Hola!
Me gustaria que me manden informacion sobre

la revista. Gracias!
Magda Pini.

R.de r.: si, claro y ojalá te suscribas

Hola ramona
me gustaría suscribirme para recibir vía mail la revista y las fechas de las muestras...
muchas gracias
Gabriela Giannetti arquitecta

R.de r.: ya va la agenda

ramona
estoy proyectando un evento para el sábado 13 de abril, en mi casa. la idea es una instalación que voy a hacer en una pared en la terraza (desde la mañana) y, una vez terminada mi obra, diversos artistas invitados (fotógrafos, videastas, escritores, etc) tomen eso como objeto de obra y cada uno se lleve un souvenir propio e inigualable. a la nocecita se sirve un refrigerio con o sin alcohol y todos seremos felices. espero que te interese esto y desde ya estás invitada a participar como artista invitado o como espectador. espero tu respuesta.
un beso grande.
julio t., cccp.
(inquietudes al 4820934, por la mañana)
ps: no divulgues mucho esto, soy elitista.
Gracias

R.de r.: No le decimos nada a nadie.

Hola
te escribo luego de que transcurriera un tiempo para preguntarte por una direccion postal adonde enviarte una revista de arte de suiza en donde me realizaron un reportaje recientemente. Tambien quiero adjuntarte una version traducida, aunque esta ultima, bien podria pasartela via e-mail. Aqui se despertó una "mala onda" terrible, intervencion telefonica y registro de mis cuentas de e-mail, seguimientos en la calle, una

hospitalizacion de urgencia, etc.(Esto es asi desde hace aprox.un año...)

Me defiendo diciendo que si bien el texto es subversivo o revolucionario incumbe a la creacion artistica y a transformar las estructuras que manipulan el individualismo creador. Protegiendo los contenidos y que estos evolucionen a travez de un colectivo de autores. Un argentino hoy dia- puede quizas- comprender esto mejor que nadie.

No es necesario poseer una "gran computadora" para hacer arte NEOMADI.

Deseo no abrumarte con mas informacion. Si te interesa para Ramona comunicate conmigo por esta misma via:
neomadi@hotmail.com

un saludo cordial y los felicito por la funcion que cumplen con la revista en un momento tan dificil.
sinceramente,
sergio perez

R.de r.: Si nos interesa

Estimada Ramona....

Yo creo que vos estas muy bien ultimamente, salvo por la cuestion \$\$\$, pero todos estamos con ganas de que no te pierdas y desaparezcas (prometo que me suscribere... juro y lo recontra juro)

Me parece que la cuestion de que seas tematica esta muy interesante, el numero sobre el Peronismo fue brillante (supongo que por intervencion de Longoni), lo de Duchamp tambien, pero medio excesivo, parecemos adictos a Duchamp y que no podemos zafar de su brillantez.

Yo creo que si se sigue con buscar temas especiales y desarrollarlos al maximo pidiendole a algunos colaboradores que escriban sobre ellos desde lo que ha pasado en sus provincias seria muy interesante.

Te mando algunas ideas que a mi me gustarian:

1) Que paso en el arte argentino despues del Di

tella??? Habia influencia del instituto en Rosario y en otras provincias? La vanguardia Rosarina tuvo relacion con esto? Habia vanguardia en otras provincias?

2) Los años 20 y 30 en Argentina (que fueron brillantes) que pasaba en BA? que relacion habia con las otra provincias? A Rosario habia vuelto Berni y fundo la Mutualidad. Los artistas del Pueblo y de la Boca tenian relacion con el y con otros artistas anarquistas rosarinos.

3) Que paso con la muerte de las vanguardias en Argentina? como muta la produccion artistica nacional? porque no se puede hablar mas de vanguardias? Como le llamamos a esto ahora?

4) Que paso en el proceso militar en Argentina? que se producia? que paso con los artistas?

5) La incidencia de los mass media en las artes argentinas genero la muerte de la pintura, el grabado y la escultura ???? que pasaba en las otras provincias????

Queridísima, por ahora se me ocurre esto, pero pienso que si vos te dividis por la mitad o en tres pedazos y uno de ellos lo dedicas a estos temas especiales pidiendoles colaboracion en diferentes provincias a investigadores, criticos....etc..... podes conseguir ser una chica con Info de muestras, con notas de opiniones de artistas, con rescate de nuestra historia, podes recuperar documentos medio perdidos en las provincias..... etc..... Espero que te sirvan mis ideas y sabes que yo te quiero mucho, porque llevas el nombre de una chica de vida ligera de Rosario, tu padre adoptivo en imagenes te rescato de Pichincha y yo vivo a tres cuadras de donde vos naciste.... asi que te tengo gran afecto, porque sos parte de mi historia y mi vida, lo que me pidas sera concedido..... te mando un beso a vos y a tus hermanos de sangre, todos los Ramones.

Marcela Römer

Rosario - Argentina

R.de r.: Marcela, metete en el foro de ramona e integrate para realizar tus deseos.

¡Hola!

Les escribo desde Metro de Santiago. Hace poco tuvimos a Claudia Groesman de visita en Chile y acaba de publicar un artículo en vuestra revista ramona, la 21-22 del mes de marzo.

Quisieramos ver la posibilidad de difundir la noticia en nuestra propia página web (www.metro-santiago.cl/cultura), que tiene unas 700.000 visitas diarias y que esto se difunda por todos los medios que cubren cultura en Chile (. com y los tradicionales).

gracias,
Marcela

R.de r.: Permiso concedido.

hola ramona

gracias por visitar mi muestra y publicar las fotos. por favor corregi el titulo de las fotos, el correcto es : un paso más en el mundo fantasma se que en la tarjeta decia fantastico ... trabaje con ese error en la muestra, comprobando la dificultad en materializar el fantasma, pero por favor es importante esa correccion por lo que suscita la palabras adecuadas

gracias y hasta pronto

silvia gurfein

R.de r.: Ya lo hicimos, yo también trabajo con el error y sobre todo con las erratas humanum est

ramona

desearia regalarle una suscripcion a:
claudio echeverria, paula pergolini, pachu, marina robledo,

es esto posible?

gracias por enviarme ramona!!!!!!!!!!!!

R.de r.: Si a todo lo que sea ampliar nuestra maravillosa base de datos con más de 5195.

Puchereando con la Historia del Arte del Siglo XX

Curso dictado por Alberto Passolini

Para empezar, debo referirme a una larga secuencia de hechos descabellados que se dieron en el propicio caldo de cultivo que es la tumultuosa realidad socio económica que nos toca vivir. Como algunos recordaran, en la clase del esmero anterior mis alumnas se encontraban afectadas por el corralito. Pero mi vocación docente fue mas allá y pude obtener unas regias vacaciones en el country de una de ellas. Como el imprevisible clima de otoño nos empezamos a limitar las actividades al aire libre, comenzamos a ver el Arte de Acción en sus múltiples variantes. Entre ellas, la de mayor significación por la candente actualidad, fue la que vimos en el capítulo "La Intervención Urbana". El tema fue así: habíamos aprovechado la rabia acumulada contra el sistema (por parte de las chicas; yo jamás me quejo de nada) y fuimos a un cacerolazo. Mis alumnas, en un alarde de creatividad, formaron un grupo llamado "Cacerolarte" y se fabricaron unas armaduras con cacerolas. Marchamos al microcentro mientras ellas declamaban en voz alta pasajes de Robin Hood, bajo mi pedagógica mirada. La turba, como siempre insensible a las manifestaciones de vanguardia, al ver cacerolas se abalanzaron sobre ellas con objetos contundentes para hacerlas sonar, sin importarles que podían hacer sonar, además, a las portadoras de la batería ambulante. En consecuencia, tuvimos una baja. Pero como dice mi madre, "al mal tiempo buena cara". Por eso, hoy estamos en una sala de cuidados intensivos, con una de las chicas recuperándose, mientras continuamos con la aventura del saber.

Alumna 1 ¡Qué lástima que no llevamos la cámara.! Hubiera estado bueno videarlo todo.

Alumna 2 A mí me da mas pena haber perdido la armadura de cacerolas en la húmeda.

Alumna 3 No se apoyen tan fuerte en la cama

que me repercute todo el cuerpo. Igual, que no decaiga la iniciativa de nuestro grupo. ¿"Cacerolarte" tiene que servir para sembrar conciencia entre la manga de ignorantes que me ataca.? ¿Cuándo vuelve tu mama? Hace media hora que fue a buscar las cosas para la clase práctica de hoy.

Yo ¿Aprovechemos para ver un poco de teoría? ¿Qué les parece si empezamos a analizar lo que pasa y a tratar de encasillarlo dentro de algunas de las tendencias que estuvimos viendo?

Alumna 1 Para mí, la cosa pasa por varios estadios y no podría decir cuando uno se convertía en otro. Ahora se me ocurre pensar que, cuando comenzaron los golpes contra el metal, había una clara influencia de Wolf Vostell y su famoso "Desastre Terapéutico", porque en definitiva la violencia estaba siendo ejercida contra un objeto industrial, como puede ser una olla.

Alumna 2 Sí, estoy de acuerdo, pero hasta ahí nomás. Me parece que Vostell confrontaba y provocaba, pero no permitía una participación directa del público. Acá el público participa.

Alumna 3 ¡Y en qué forma! Mira los moretones que me dejaron en la espalda. ..!Ay, mira pero no toques que me duele muchísimo!

Alumna 1 Perdoname, pero tenía que cerciorarme de la presencia de la carne... Tengo fobia al simulacro en el Arte. Bueno, a eso me refería cuando hablaba del cambio que se producía en la secuencia de los hechos: En un punto, las directrices autoritarias dejaron de estar dadas por nosotras, que era lo que planteaba Vostell. El ente emisor o Artista fue desplazándose.

Alumna 2 Exacto. Yo creo que ahí fue que nos convertimos en agentes catárticos de las descargas impulsivas que permitieron que aflorasen energías reprimidas del inconsciente actuando sobre el cuerpo humano y nos acerca-

mos mas al arte de Acción Directa.

Alumna 3 ¿De qué hablan? Yo no se si son los analgésicos que me están dando, pero no les entiendo nada. Y no se por qué, pero cuando hablan del "Desastre Terapéutico", me parece que nos sacamos un diez.

Mi madre (asomando por la puerta) No seas exitista. Hay que estudiar para que el día de mañana tu esposo no te deje por una mocosa y diga que te deja por burra, como le pasa a...

Yo ¿Mamá, no me las distraigas que están embadadísimas.? ¿De dónde sacaste todo eso que traes ahí?

Mi madre La caja de seis merthiolates de colores, los apósitos de Pokémon y un alicate para uñas, estaban en el botiquín de la guardia de pediatría. No se preocupen que me parece que no me vio nadie. ¿La cámara de fotos la tenís vos, nene?

Yo Sí. Bueno, vamos a tratar de ver como representar la enfermedad de la propia sociedad a través de un ejercicio de automutilación muy relacionado con el Accionismo Vienés. Esto nos va a dejar sembrado el campo para ver, como colorario, el Fluxus.

Alumna 3 ¡Ah, noooo! Yo paso. Bastante con los golpes que ligui en nombre de nuestro grupo.

Yo Tranquila, va a ser una mutilación ficticia...

Alumna1 Entonces, la que no participa soy yo. Ya les dije que le tengo fobia al simulacro.

Yo Se trata de un ejercicio. No va a ser una obra firmada. Sólo necesitamos hacer algunos registros fotográficos, al estilo del "Teatro de los Misterios" Orgías de Herman Nistch...

Mi madre Entonces, la que se opone soy yo.

¿Pero que clase de educación te dimos tu padre y yo? Lo que faltaba, habrase visto...

Alumna 2 Todo sea por el arte. Lo único que les pido es que en la foto no se me vea gorda. ¡por fin voy a poder lucir el conjuntito que me compre!

Yo No hace falta desvestirse, no es una orgía lo que estoy proponiendo, solo hacer unas fotos con un sentido violento, dando a entender que quienes participan se auto inflingen heridas. Creo que lo que trajo mi mama puede servir para crear el clima.

Alumna 2 Ya sé: Podemos hacernos heridas leves, pero fingir que duelen muchísimo.

Alumna 1 Me parece bien. Con el alicate podemos removernos las cutículas y gritar como poseídas.

Alumna 3 Y con el merthiolate de colores nos podemos enchastrar. Eso en cámara va a ser de una violencia inusitada.

Yo Listo, empiecen a pegarse los apósitos por distintos lugares de la cara y las manos... sí, muy bien, en el escote también...Pasame la cámara, ma.

Mi madre Servite. En la bandeja de la comida quedó un poco de gelatina de frutilla (como se nota que vos de chica no pasaste hambre) a lo mejor sirve para hacer mas enchastre .

Alumna 1 Genial, alcanzame el alicate que me voy a empezar a toquetear la cutícula.

Yo Listo, yo creo que ya dan el carácter, cuando quieran empiecen a posar y a gritar...

Mi madre Que cosa el arte; parece que las estuvieran matando vivas, che

Yo Así está muy bien, quiero una actitud gene-

ral de pánico y desesperanza. Vuelquen todos sus sentimientos reprimidos, vean el rostro de la sociedad que las margina... griten mas fuerte... Así, muy bien.

Enfermera (Entrando como un torbellino, seguida de un guardia de seguridad) ¿Qué es este escándalo? ¡¡¡¿Qué les hizo a estas señoras?!!!

Alumna 1 No deje que sus sentidos la engañen. Estamos perfectamente bien y desafiando a la sociedad hipócrita de la posthistoria.

Alumna 2 Sólo estamos diagnosticando la patología de una época y nuestro profesor esta haciendo un registro. Documentando el síntoma que esta cifrado en usted, carnera, y este cerdo de seguridad que la secunda.

Alumna 3 ¡Somos la comezón que no pueden rascarse, la sombra en el cuarto de atrás, el jaleo en el teléfono, burgueses!

Mi madre Vamos saliendo, nene. (a la enfermera, en un susurro casi imperceptible bajo la salva de aplausos y vítores emitidos por mis alumnas) Señorita, me parece que son peligrosas: Nosotros íbamos al cuarto de al lado y nos metieron acá de un empujón para que les sacaramos fotos. De siquiatria, capaz que sean.

Enfermera (al guardia) ¡Pida refuerzos y tres jeringas con Diazepam 10mgs.!

Las tres alumnas ¡La voz de "Cacerolarte" jamás se apagará!

¿Dónde está ramona?

Cómprela en librerías:
Prometeo,
CP 67
MN Bellas Artes
Gandhi.

y en kioscos:
Florida 1000,
Corrientes y Montevideo,
Humberto 1º 408
y Nicola de Caminito

Si llega atiempo, también puede conseguirla en

La Boca: Fundación Proa
Centro: Galerías Ruth Benzacar y Luisa Pedrouzo
Recoleta: Facultad de Bellas Artes "P. Pueyrredón"
Palermo: Galería Dabbah Torrejón, Espacio Braga
Menéndez/Schuster
Abasto: Belleza y Felicidad
Caballito: Facultad de Filosofía y Letras,
Departamento de artes
Las Cañitas: Arguibel
Ciudad Universitaria: Mediápolis, al lado del locutorio, Facultad Arquitectura.

para tenerla siempre en su casa:
suscríbese a ramona mensual (\$30 por seis meses, en Argentina)
y consultar por exterior
mandar mail a ramona@projectovenus.org con asunto: "suscripcion a la papel"
o podes visitarla en su casa:

www.projectovenus.org/ramona

Haikumentarios

En esta nueva sección aparecerán en pequeño formato, las sensaciones, descripciones e ideas suscitadas por muestras recientes. Pueden enviarlas a ramona@proyectovenus.org con "Haikumentarios" en el asunto.

Xul en Rubbers

12 máquinas imposibles, 12 ángeles con ojos encendidos. Astrólogo acuarelista en transfiguración solar.

X

Diego Bianchi en ICI

El ratón de Mac corretea por la hoja blanca. Dibuja huellas negras, formas informes, pelitos. ¿Son geometrías secretas o elegantes señales de vida?

RJ

Cristina Pfiffer en Luisa Pedrouzo

Chinchulín y tiento se incluyen en acrílico, textos de historia inscriptos en mármol. Si se quiso decir "la patria es caníbal" ¡qué rápido lo entendí!

RJ

Margarita Paksa en Benzacar

Inagotables sesenta: persiste produciendo obras jamás vistas. ¿Existieron? O se postula que el arte conceptual siempre fue álgebra para giles.

RJ

Nazarena Pereyra en la Casona

Introversión del bordado. hilos, agujas, y serpentina / la fiesta / una piñata a punto de ser pinchada.

F.

Marcia Schwartz en Recoleta

La vida parece preservarse donde se convengan las humedades: en la brea pegajosa y en el brillo hermafrodita de las cerámicas.

X.

Vanesa Sacca en La Casona de los Oliviera

Como el TEG!, circuitos se amontonan, invaden territorios

Vanesa manda sus ejércitos arcoiris de papel yo asomo una banderita blanca

F.

Silvia Gurfein en la Torre Monumental (de los Ingleses)

Fotografías con textos perfectos. Alución al recuerdo, a los fantasmas, a lo que desaparece, a los sueños ... Una muestra muy buena no apta para dispersos.

I.C

Monica Girón en Benzacar

La abstracción, que en este caso busca agradar e incomodar, actúa como clave accesible pero exigente a la hora de interpretar el arte contemporáneo.

Cada díptico está compuesto por una pintura abstracta y un dibujo figurativo. Impecable.

I.C

Federico Klemm en Recoleta

Efebo Golden, Chica Artaza-Cerutti, mármol de telo, cut n'paste

pito-columna.

me gustó mucho el mundo-chongo

F.

Músculo, ketchup y telgopor

Klemm la pasa bomba trabajando el mito

chongo decorado para el crimen

X.

Homenaje al Sillón BKF en Recoleta

En 1939 Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari acordaron en el BKF

De todas las variantes presentadas el clásico BKF se destaca por su sencillez aplastante

"Sillón Argentino" para las asentaderas del mundo. Formas de fierro y cuero de exportación.

X.

Platería Mapuche y fotos Christiano Jr en Proa

Joyas y fotos de alta definición

el cosmos indígena y el cono urbano en límite físico.

X

diciembre - febrero

9º Bienal internac. de Arquitectura	Buenos Aires Design	Acción	27.11 - 1.12
Abadi, Solange	Arte x Arte	Fotografías	4.11 - 15.12
Agencias de publicidad	Boquitas Pintadas	Publicidades	23.12 - 22.1
Aisenberg, Ranzoni, Ballesteros, otros	La Casona de los Olivera	Dibujos	4.11 - 9.12
Aizenberg, Roberto	Victor Najmías	Técnicas varias	7.11 - 22.12
Alumnos de B. A. de C. Antoniadis	CC Borges	Pinturas	20.11 - 19.12
Alumnos de Facultad de diseño	CC Recoleta	Técnicas varias	21.12 - 20.1
Amenedo, Gustavo	La Nave de los sueños	Pinturas	1.12 - 7.12
Archivo del C. C. Lunitón, 1930-200	Torre de los Ingleses	Fotografías	1.10 - 1.12
Artes decorativas de los s. XIV al XX.	Museo de Arte Decorativo	Mobiliario, tapices, etc.	11.1 - 10.12
Artistas argentinos	Zurbarán	Pinturas	16.11 - 15.1
Artistas consagrados	Maman	Pinturas	2.12 - 2.2
Artistas contemporaneos argentinos	Museo Castagnino (Rosario)	Indumentaria, arquitectura	21.9 - 21.12
Artistas precolombinos	Museo Etnográfico	Objetos	30.8 - 30.12
Artistas Premiados	CC Recoleta	Técnicas varias	20.12 - 27.1
Artistas varios	Museo de la Ciudad de Bs. As.	Fileteado	1.10 - 31.12
Artistas varios	Palacio Central del Correo Argentino	Estampillas	6.12 - 14.12
Artistas Varios	CC Borges	Afiches	12.12 - 30.1
Artistas varios	CC Recoleta	Instalación	30.11 - 30.12
Artistas varios	Sylvia Vesco	Pinturas	4.12 - 15.12
Artistas varios	CC Recoleta	Fotografías	30.11 - 16.12
Artistas varios	CC Recoleta	Textos - Fotografías	16.11 - 2.12
Artistas varios	CC Recoleta	Técnicas varias	30.11 - 16.12
Ballesteros, Hasper, Fuertes	3/4	Técnicas varias	16.11 - 30.12
Barreto, Daniel	CC Recoleta	Pinturas	21.12 - 20.1
Basilico, Gabriele	MAMBA	Fotografías	1.11 - 2.12
Battistelli, Leo	Bis Rosario	Cerámica y fotografía	16.11 - 8.12
Benaros, Leon	Centoira	Técnicas mixtas	15.11 - 1.12
Berni, Antonio	CC Borges	Técnicas varias	17.10 - 30.12
Bertone, Carla	Juana de Arco	Collages	28.11 - 18.12
Blanco, Agustín	CC Rojas	Técnicas mixtas	8.11 - 3.12
Bolzani, Fernandez , Wurmser	Rapsodia	Fotografías	2.12 - 30.12
Bonadeo, Victoria	CC Borges	Instalación	9.11 - 2.12
Brodsky, Marcelo	CC Recoleta	Textos - Fotografías	16.11 - 2.12
Bueno, Rafael	Filo	Fotografías	21.11 - 9.12

ramona semanal: ramona@proyectovenus.org
con "ramona semanal" en el asunto

Burgos, Seeber	Dabbah Torrejón	Pinturas	21.12 - 29.3
Cabutti, De Santos, Gil Flood, otros	CC Borges	Fotografías	14.12 - 1.3
Colecciones Zubov, Asinari , otros	Museo de Arte Decorativo	Miniaturas	11.1 - 30.12
Artistas que expusieron durante 2001	Belleza y Felicidad	Técnicas varias	9.12 - 30.12
Concurso fotográfico Metrovías	CC Recoleta	Fotografías	30.11 - 16.12
Correas, Distefano, Ferrari, otros	JardínArte	Esculturas	4.11 - 20.12
Curatella Manes, Pablo	Zurbarán	Pinturas	8.11 - 7.12
Dauria, Teresa	Bis Rosario	Impresiones	16.11 - 8.12
De Caro, Aisenberg, De Sagastizábal	La Casona de los Olivera	Dibujos	4.11 - 9.12
De la fuente, Jitrik, Melero	Arcimboldo	Técnicas varias	22.11 - 8.12
De Volder, Beto	Broderson-Martinez	Técnicas varias	23.11 - 21.12
Di Como, Chiachio, Amodeo, otros	CC Recoleta	Pinturas, instalación	21.12 - 20.1
Dibujantes noruegos	CC Recoleta	Historieta	5.12 - 30.12
Domínguez Nacif, Nicolás	Belleza y Felicidad	Instalación	11.11 - 10.12
Expo tipoGráfica I buenosAires	CC Borges	Gráfica	6.11 - 5.12
Expo-Ignaugural 2	Luisa Pedrouzo	Técnicas varias	6.12 - 4.2
Fernández, Juan Agustín	CC Recoleta	Pinturas	30.11 - 16.12
Fontanet, Diego	Zamora Arte	Pinturas	14.10 - 13.12
Fracchia, Tomás	Bambú Café	Pinturas	2.11 - 7.12
Funes, Luján	La Carbonería	Técnicas varias	20.11 - 4.12
Galkiewicz Calderwood, Diego	CC San Martín	Fotografías	16.11 - 10.12
Gallinari, Adrienne	Ruth Benzacar	Dibujos	8.11 - 7.12
Gorriarena, Carlos	Sylvia Vesco	Tinta y técnicas mixtas	20.11 - 10.12
Goy y Marazina	CC Borges	Grabados	16.11 - 2.12
Grinblatt, Julio	MAMBA	Fotografías	7.12 - 30.12
Haber, Claudia	CC Borges	Pintura y gráfica	7.12 - 30.1
Harte, Pombo, Suárez	Ruth Benzacar	Pinturas y esculturas	8.11 - 7.12
Irrgang, Pablo	CC Borges	Esculturas	9.11 - 2.12
Iuso, Guillermo	Braga Menéndez/ Schuster	Instalación	18.11 - 30.12
Janches, Flavio	CC Recoleta	Pinturas y Dibujos	21.12 - 13.1
Jitrik, Magdalena	Dabbah Torrejón	Pinturas	9.11 - 15.12
King, Walter	CC Recoleta	Pinturas	23.11 - 9.12
Kortsarz, Elías	Museo de Arte Latinoamericano	Pinturas	17.11 - 15.12
Kozel, Ana	Museo Larreta	Pinturas	4.11 - 3.12
La Padula, Pablo	Arte x Arte	Fotografías	4.11 - 15.12

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

direcciones

3/4	Florida 947 2º	
Alianza Francesa (Rosario)	San Luis 846	LU-VI: 9-12, 16-22
Arciboldo	Reconquista 761 PBº14	LU-VI: 15-19; SA: 11-13
Arguibel	Andrés Borge 2826	MA-DO: 16-00
Arte x Arte	Vuelta de Obligado 2070	LU-LU: 14-20; MI cerrado
Auditorium de Quilmes UCMQ	Hipolito Yrigoyen esquina Garibaldi	LU-SA: 17-20
Bacano	Armenia 1544	LU-VI: 11-20; SA: 11-18
Bambú Café	Av. Córdoba 1415	LU-VI: 8-20
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Bis Rosario	Callao 153	MA-SA: 16-20
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	LU-VI: 15-20
Braga Menéndez/ Schuster	Darwin 1154 1 "c" sec A	SA: 15-19
Brodersohn-Martinez	Viamonte 625	LU-VI: 13-19
Buenos Aires Design	Libertador y Puerredon	
Café Sibarís	Montevideo 973	
Café sin Tiempo	Av. Dorrego 1829	
CC Borges	Viamonte y San Martín	LU-SA: 10-21; DO: 12-21
CC Catedral	Rivadavia 781	LU-VI: 15-19
CC Recoleta	Junín 1930	MA-VI: 14-21; SA-DO-FER 10-21
CC Rojas	Av. Corrientes 2038	LU-SA: 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 15-21
Centoira	French 2611	
Centro de Estudios Brasileños	Esmeralda 965	LU-VI: 10:30-19:30
Club Creativo	Montevideo 1161	
Dabbah Torrejón	Sánchez de Bustamante 1187	MA-VI: 15-20; SA: 11-14
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	LU-VI: 10:30-20; SA 11-13
Diletto Caffé	Perú 193	
Duplus	Sánchez de Bustamante 750 1º2	LU-VI: 11-19
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20; SA: 11-14
Escuela Nacional de Fotografía	Bulnes 1383	LU-DO: 14-20
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MI-VI: 16-21; SA-DO: 13-21
Espacio Esmeralda	Esmeralda 486 9ºC	MA-SA: 14-20
Espacio Giesso-Reich	Cochabamba 370	LU-VI: 16-20
Espacio Vox	Zeballos 295	
FADU (Patio Central)	Ciudad Universitaria Pabellón III	
Filo	San Martín 975	LU-LU: 12-0
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10-18
Fotogalería del Teatro San Martín	Av. Corrientes 1555	LU-DO: 10:30-22
Fund C.E.P.	Av. Federico Lacroze 2155	
Fund Proa	Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Galería de la Recoleta	Agüero 2502	
Gara	Pje Soria 5020	LU-VI: 11-19; SA: 11-17
Goethe Institut	Corrientes 319	
Hotel Reconquista Plaza	Reconquista 602	
Hoy en el Arte	Gascón 36	LU-VI: 10-20.30; SA 10-13.00
ICI	Florida 943	LU-VI: 10:30-20
JardínArte	Figueroa Alcorta al 6000 (Lagos de Palermo)	
Juana de Arco	El Salvador 4762	LU-SA: 11-20
La Carbonería	Magallanes 885	LU-VI: 10-17 ; SA-DO-FE: 11-18
La Casona de los Olivera	Lacarra y Directorio	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
La Cigale	25 de Mayo 722	LU-DO: 19-24
La Nave de los sueños	Moreno 1379 2º	MA-SA: 16-21
Luisa Pedrouzo	Arenales 834	
Maman	Av. Del Libertador 2475	
MAMBA	Av. San Juan 350	MA-SA-FER: 10-20; DO: 11-20
Museo Aguilar	Suipacha 1178	
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	MA-VI: 12-21; SA-DO 10-20
Museo de Arte Decorativo	Av. Del Libertador 1902	LU-DO: 14-19
Museo de Arte Latinoamericano	Calle 50 e/6 y 7	
Museo de la Ciudad de Bs. As.	Alsina 412	LU-VI: 11-19; DO: 15-19
Museo Etnográfico	Moreno 350	MI-DO: 14.30-18.30
Museo Larreta	Av. Juramento 2291	MI-DO: 14-19:45
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14-21
Palatina	Arroyo 821	LU-VI: 10-20.30; SA: 10-13
Parque de España	Sarmiento y Río Paraná	LU-DO: 15-21
Praxis	Arenales 1311	LU-VI: 10:30-20; SA: 10:30-14
Rapsodia	Av. El Cano 3129	
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30
Sylvia Vesco	San Martín 522 1ºA	MA-SA:14-20:30
Tekné	Paraguay 541	
Torre de los Ingleses	Av. Del Libertador Pl. Fuerza Aérea Arg.	MI-SA: 12-19
Victor Najmías	Costa Rica 4668	
Zamora Arte	Guido 1831	
Zurbarán	Cerrito 1522	LU-DO: 11-21