



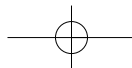
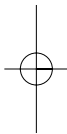
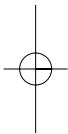
**ramona**  
revista de artes visuales  
www.ramona.org.ar

34

\$5 (o 5 venus)

buenos aires, septiembre, 2003

- Entrevista a Susan May (Tate Modern) por Cristian Segura
- Dossier Dipi
  - > Las lentejas de Grippo
  - > Bienal Venus (más comentarios)
- ¿Qué sapa con la SAAP? por Mariano Oropeza
- Kuitca, el moderno por Mario Gradowczyk
- Repercusiones luxembúrgicas
  - > What are you talking about por Nicolás Guagnini
  - > Discusiones, confrontes y enrosques por Leonel Luna
- Multiplicidad revisitada
  - > Bailando en los bordes por Suscripción
  - > Variedades de lo mismo y de lo otro por J. Fernández Vega
- Sempiternas espirales del pop por R. Cippolini
- Karma de Ejercicio Plástico por Cristina Rossi
- Entrevista a Martí Perán por Gustavo Marrone (desde Barcelona)
- Política de las artes por M. Lo Pinto y J.C.Romero
- Artista curadora: Gachi Hasper y el proyecto Sala 2 en el Borges
- Debate en el Palais de Glace sobre arte político en los '60 con:  
Yuyo Noe - Horacio Zabala - Mario Mollari - Graciela Carnevale  
Roberto Jacoby - León Ferrari - Ana Longoni - Margarita Paksa -  
Alberto Giudici y público entusiasta.
- El diccionario de Daisy
- Timo Berger desde Berlín y mucho mas...



## ramona

revista de artes visuales  
nº 34 septiembre de 2003

### Una iniciativa de la Fundación Start

#### Editores

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cipolini

#### Concepto

Roberto Jacoby

#### Colaboradores permanentes

Diana Aisenberg, Timo Berger,  
Iván Calmet, Jorge Di Paola,  
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,  
Luis Lindner, Ana Longoni,  
Alberto Passolini, Alfredo Prior

#### ramona federal

Xil Buffone

#### Rumbo de diseño

Ros

#### Diseño gráfico

Willy Goldschmidt / Alejandro de Ilzarbe

Dpto. Diseño Fundación Proa

#### Secretaría General

Milagros Velasco

#### ramona semanal en la web

##### Editor

Roberto Jacoby

##### Implementación web

Alejandro Balbi

##### Producción

Milagros Velasco

##### Equipo web

Silvia Leone

##### Asistencia técnica

Matías Laufer

##### Líder digital en el exilio

Martin Gersbach

**Suscripciones** Gastón Cammarata  
ramona@proyectovenus.org

**Publicidad** Karina Farías,

**Los colaboradores de este número  
figuran en el índice.**

**Muchas gracias a todos.**

ISSN 1666-1826 RNPI

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

**www.ramona.org.ar**  
**ramona@proyectovenus.org**

#### Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)  
Ciudad de Buenos Aires

## índice

- 3 Editorial**
- 5 What are you talking about?**  
Por Nicolás Guagnini
- 7 Discutámonos, confrontémonos,  
enrosquémonos**  
Por Leonel Luna
- 10 La terrorífica caja negra**  
Por Marcelo Lo Pinto y Juan Carlos Romero
- 13 (Sin título)**  
Por Suscripción
- 15 Entrevista a Martí Perán**  
Por Gustavo Marrone
- 20 Los sesenta casi a los sopapos**  
Mesa redonda
- 43 Sempiternas espirales del pop**  
Por Rafael Cipolini
- 52 Los miembros actuales de la SAAP  
¿representan el espectro del arte  
contemporáneo y a sus actores?**  
Por Mariano Oropeza
- 58 Guillermo Kuitca, un adalid  
de la modernidad**  
Por Mario H. Gradowczyk
- 62 Berni forever**  
Por Cristina Rossi
- 66 Los desconocidos de siempre**  
Por Gachi Hasper
- 68 A la pipetúa con el foco!**  
Por Jorge Di Paola
- 69 Tandil como obra de arte**  
Por Jorge Di Paola
- 71 Las lentejas de Grippo**  
Por Jorge Di Paola
- 74 Alltag und Vergessen – Argentinien 1976/2003**  
Por Timo Berger
- 77 ¡Uy! este es un trabajo muy emocionante**  
Por Cristian Segura
- 82 Más y más variedades de lo mismo  
y de lo otro**  
Por José Fernández Vega
- 86 Pequeño Daisy Ilustrado**  
Por Diana Aisenberg
- 86 Cuanto ego mamma mia!**  
Por Graciela Römmel
- 91 Cartas de lectores**
- 94 Direcciones**

# El pasado ya no es lo que era

**L**a materia de la Historia, por supuesto, ya no es el pasado. En rigor de realidad nunca lo fue: la Historia es la superposición de un presente cuyo pasado se reinventa con cada lectura. Es claro que no existe uno, sino avalanchas de pasados intentando reconfigurar el *ahora inmediato*. Y sus pócimas mágicas de transformación, sus armas alquímicas, las que intentan y pugnan por atropellar cada pista de lo inmediato para distraerlas en devenires insospechados adolecen de un tremendo efecto boomerang. Nos encanta decir que, una de las materializaciones de este efecto boomerang se llama **ramona**.

Un rastro puede ser una obra. Es saludable que así sea. Y aplicados como creemos ser, pensamos, porque nos gusta, en una pieza notable, como el **Yaguareté**, de Agustín Inchausti, a la que recordamos haber visto en el catálogo del **Tao del Arte**, muestra curada por Gumier Maier para el Centro Recoleta en 1997.

Ni perezosos ni desdichados, corremos hasta nuestra biblioteca en busca de un libro que leímos hace por lo menos ocho años. Se titula **El arte en un tiempo sin dioses**, y su autor, al que respetamos como se lo merece (además de ser muy famoso) se llama Jorge López Anaya. Como creemos recordar que ahí se ensaya sobre la obra que

nos ocupa, así que hojearnos hasta dar con la cita (pág. 110):

*"(...) Esta reconsideración del arte es pertinente frente a numerosas exposiciones recientes, como la de Agustín Inchausti, un joven artista nacido en Buenos Aires en 1970, cuyos trabajos – ajenos a los estereotipos de las ‘artes plásticas’ – introducen clandestinamente en el espacio del arte ridículos clichés del más vulgar kitsch. (...) Estas cursilerías de plástico y cartón pintado responden a las fantasías y deseos de un artista que se construye su propio paraíso, de un artista que entre un paisaje del muy comercial Fader y un jagareté de plástico opta por el jagareté. Es posible que esta muestra inquiete*

*a muchos que sin saberlo admiran el kitsch. Pero se trata de los devotos del otro kitsch, no del popular y espontáneo de los patitos pintados toscamente, sino del kitsch pomposo: el falso arte, que no es sino lo que suele denominarse ‘arte industrial’, que se representa en el mercado como gran arte. Por ello es posible inferir que la muestra, plena de sentidos, posee una última significación profundamente ética".*

Vaya, vaya. La lectura nos hace discutir entre nosotros. ¿Qué es esto de **kitsch ético**? ¿Será lo contrario a un **Kitsch sin ética**? ¿Cuántas variables del Kitsch existen? ¿Tantas como para diseñar universos enteros? ¿O es que poco a poco nos fuimos convirtiendo en Tántalo y todo cuanto

# What are you talking

Los de afuera son de palo

**Por Nicolás Guagnini**

(Harlem, mayo 2003)

El visionario Jorge Gumier Maier incurre en una alucinación. En su acostumbrada división taxativa entre artistas insinceros y sinceros, falsos y verdaderos, el espacio originalmente ocupado por los chorristas expresivos ochenteros paso a ser ocupado por “artistas que producen obras sobre la miseria para agradecer a los curadores de afuera”. Si bien es siempre mas fácil otorgar credibilidad a alguien que trabaje con el patio de su casa barrial o los recuerdos de la peluquería familiar, erradicar absolutamente la presencia explícita de lo político y social, categorías que naturalmente se prestan a lo panfletario, implica suponer que tales temáticas no forman parte de la realidad y sensibilidad

“verdaderas” de ningún artista.

La segunda parte de la repetida afirmación, que se refiere a “los curadores de afuera”, es igualmente maniquea. Puede verificarse tal presión en Río, Ciudad de México o La Habana. Gracias a la realización de Bienales, los lazos culturales y económicos con los EEUU propios de países limítrofes o grandes, y la consagración internacional de artistas claramente legibles en términos de representación identitaria (Lygia Clark, Oiticica, Orozco, Kcho), una serie de curadores internacionales regularmente viaja a esas ciudades a descubrir carne fresca para inserir en mercados y circuitos. No es el caso de Buenos Aires, que está para bien y para mal caída del mapa hace un par de décadas. Las escasas apariciones internacionales de artistas argentinos se deben a es-

fuerzos individuales. No hay un mercado o una red institucional que promueva la visita o el interés de curadores extranjeros en forma regular y efectiva.

Por otra parte, desde la raíz gauchesca de la discusión identitaria, la imposibilidad de formular claramente una identidad folklorizable y empacable acompaña la producción cultural nacional desde la generación del ochenta (me refiero a 1880). Una vez más, releer "El escritor argentino y la tradición", un ensayo (¿o manifiesto, Rafael?) clave de Borges. Los curadores o cualquier otro que vaya a Bs. As. a buscar algo fácilmente legible y exportable se irá con las manos vacías. La cultura argentina, al igual que el peronismo, es inexplicable, compleja, confusa, rica y perversa.

Lista tentativa de algunos artistas que NO salie-

ron del Rojas

Pablo Siquier

Jorge Macchi

RES

Ernesto Ballesteros

Nicola Constantino

Dino Bruzzone

Claudia Fontes

luso

Rosana Fuertes

Daniel Ontiveros

Lucio Dorr

Leandro Erlich

Mónica Girón

Max Gomez

Judi Werthein

Graciela Sacco

# Discutámonos, con- frontémonos, enros-

Gabriel Valansi

Marcelo Grossman

Fabio Kacero

Fabiana Barreda

Ale Seber

Yo

¿De qué estamos hablando?

Toda vez que el arte se vuelve cultura hay un proceso de legitimación, con la consiguiente construcción de poder. Hubo Jacobis, Gumiers, Miliyos y Montequines en Atenas y en Esparta, en el Sacro Imperio Romano Germánico y en la República Francesa, en Tikal y en Babilonia, entre pompiers y vanguardistas, entre zulues y pigmeos. Los que

ocuparon el lugar legitimador siempre fueron un poco justos y un poco arbitrarios, personalistas e ideológicos, jodidos y prohombres. Es la naturaleza del poder. El mismo eterno retorno corre para los disidentes, los solitarios, los olvidados, los protestones. Hace unas semanas fuí jurado de un premio de videoarte centroamericano en San José de Costa Rica. Me divertí constatar que el mundo del arte de Tegucigalpa es tan venenoso y competitivo como el de Londres. Las peleas son las mismas, los argumentos idénticos, la danza de inclusiones y exclusiones similares, las maldades homólogas, en el tiempo y el espacio, en la historia y la geografía. Sin embargo, hay algo que no es idéntico, que es único, excepcional, que recurre pero es siempre nuevo: el arte. La obra.

Leyendo los números recientes de ramona nos enteramos de las deficiencias del modelo constelatorio propuesto por una determinada curadora. Los sesudos, bien leídos y articulados autores podrían bien gastar su valioso caudal en finalmente teorizar las utopías rioplatenses. También nos informamos sobre los flirteos de Romero Brest con el PC, o las intenciones y posiciones del curador de la última Documenta. No aprendemos nada, sin embargo, sobre la diversa, compleja y pionera obra de León Ferrari. Pareciera que nadie se abstiene de analizar con detalle minucioso los mecanismos legitimadores del Rojas. Mientras tanto, una década de producción extraordinaria de Pombo, Harte y Gordín languidece sin un solo

estudio crítico de peso. Los ensayos de los catálogos no pasan de 1500 palabras y dos ideas, con suerte. Sabemos con exactitud de meses el grado de poder que Jacoby o Suárez detentaron en la década pasada. Sus casi cuatro décadas de producción significativa no tienen un libro que permita estudiarlos en profundidad. Mas aún, Grippio y Bony se pusieron el sobretodo de madera sin que un solo texto fundante analizara sus producciones con extensión y profundidad. Bobby Aizemberg tocó el arpa un quinquenio para que un volumen de mediano grosor atestiguara su misterio. Pero sobre los mecanismos de legitimación y los puntos de vista de los curadores la tinta corre, y llega al río.

**Por Lionel F. Luna**



Después de presenciar el encuentro y debate en el Malba titulado arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo, si hay algo que quedó explícito fue comprobar la enorme necesidad de diálogo y debate de ideas entre artistas, que la convocatoria surja de una supuesta pero no lograda “confrontación” entre propuestas estéticas divergentes y contrapuestas solo sirvió para demostrar una vez más que a la hora de la hora todos parecemos querer lo mismo, constituir pensamiento propositivo para que proyectos culturales (que por definición también son políticos) se constituyan en un sistema de construcción de sentido frente a nuestro propio con-

texto. así queda claro que proyectos como Venus (por ser uno de los presentados esa noche) es también deliberadamente político interfiriendo los grados relacionales y promoviendo alternativas informales de intercambio dentro de una comunidad que busca otras formas de relacionarse e interactuar.

La cultura siempre representó para los regímenes totalitarios un peligroso refugio de librepensadores, volviéndose en objetivo de control represivo como el que vivimos desgraciadamente durante la última dictadura, lo que demuestra no solo la influencia y alcances de los proyectos culturales sino también su alcance político que es el marco en el cual desarrollamos nuestro tra-

# La terrorífica caja negra

**Por Marcelo Lo Pinto y  
Juan Carlos Romero**

parecería que aquellos valores que nosotros, en nuestra formación, hemos adquirido como los valores a seguir en nuestra práctica artística, ya no existen, o mejor dicho no son tenidos en cuenta por los círculos que otorgan prestigio. Nos resulta difícil diferenciar cuando en una determinada situación, de lo que se trata es de algo verdaderamente artístico, o un espectáculo mas, en esto que Guy Devora y los situacionistas llamaron la "*sociedad del espectáculo*".<sup>1</sup>

Intentamos no adoptar una posición nostálgica con respecto a lo que el ARTE fue, o decir en el peor de los casos "Artistas eran los de Antes". Pero si bien consideramos positivo "cierto" renegar de lo establecido, ya que de lo contrario, solo nos quedaría repetir hasta el hartazgo, las fórmulas o procedimientos que fueron eficaces en la historia, que

negaría de por sí la posible aparición de lo nuevo; creemos que no es fácil discernir cuales son las formas artísticas que se puede decir que "fueron", ya que por lo menos en apariencia, en lo que hoy comúnmente se llama arte, nada parece quedar excluido. Todas las formas artísticas que nos precedieron, más todo lo que está por venir forman parte de esta gran ensalada de imágenes en que se habría convertido nuestra época.

Hoy nos encontramos en una situación<sup>2</sup> en donde no podemos saber como se estructuran los elementos que se nos presentan a la experiencia, en donde intentamos encontrar su particular modo de accionar y donde es precisamente esto último, su estructura, lo que nos aparece como particularmente escurridizo.

En cualquier salón, convocatoria o exposición, conviven sin problemas aparentes: Abstracción Lírica, Abstracción Geométrica, Art Brut, Art-Lenguaje, Arte Cinético, Arte Conceptual, Arte Ecológico, Arte de Sistemas, Arte Pobre, Arte Progra-

mado, Expresionismo Abstracto, Kitch, Happening, Informalintermedia, Mec Art, Minimal, Action Painting, Nueva Abstracción, Objetual, Op Art, Poesía Visual, Neofiguración, Arte Pop, Hiperrealismo, todas las variantes del arte digital y siguen los nombres; parecería que todo es cobijado dentro de dichas muestras; pero nuestra experiencia cotidiana nos señala lo difícil y trabajoso que se torna en nuestro medio conseguir espacios para exponer ya sean públicos o privados, ya sea por la cantidad de aspirantes en relación con lo reducido de la selección de los salones (en un salón Municipal "Manuel Belgrano" de 1200 trabajos presentados 1000 fueron rechazados, en el "Salón de Arte Sacro" de 1250 obras solo fueron aceptadas 80, en el catálogo salón del Banco Nación, se describe casi con orgullo que de un total de 600 obras presentadas solo 35 fueron seleccionadas), el Centro Cultural Borges solicita al artista un aporte de alrededor de \$ 3000 para

la impresión de catálogos, el Museo Nacional solicita la "colaboración" del artista con una suma de "cinco dígitos" y hasta las gacetillas de los diarios parecen ser motivo de discriminación. Finalmente vemos que muchos de los objetos puestos en dichos ámbitos que suponemos de prestigio; no solo no nos gustan (lo cual no se si sería verdaderamente preocupante, en cuanto lo lábil de la categoría del gusto), sino lo que es peor aún, nos resultan indiferentes.

### **La caja negra**

Lo cierto es que opera en las artes plásticas, aunque no se sepa como funciona, un cierto mecanismo de inclusión-exclusión. Esto suscitara por lo menos, algunas de las siguientes preguntas: ¿Cómo y quiénes determinan qué artistas utilizan de manera válida una determinada propuesta? ¿Cómo funcionan los ámbitos formado-

res de prestigio? ¿Cuáles son las prácticas que debe realizar un aspirante a artista para ser considerado como tal? ¿Cuáles son las clases sociales en las cuales están formadas mayoritariamente el círculo de artistas?, ¿Quiénes son los que pueden vivir hoy “del arte”?

Partiremos de la siguiente hipótesis: supongamos una cierta “caja negra”; que no es lo mismo que decir una caja vacía, ya que en una caja negra se supone que hay algo que no se sabe como funciona pero que sí funciona. Esta caja negra, es la encargada de procesar todos los aspirantes a artistas (autodidactas, estudiantes, recibidos, etc.), y de nominar de alguna manera a quienes una vez clasificados, evaluados, procesados, reciclados, da el nombre de artistas.

Entonces la primera pregunta sería: ¿esta caja negra tiene algún nombre?

Vamos a definirla como “institución arte”.

La institución arte, como la define Peter Bürgue-

r<sup>3</sup>, es “la clase o manera en que está regulado el trato de obras de este tipo (artísticas)\* en una determinada sociedad, es decir en determinados estratos o clases de una sociedad”. Más adelante dará una segunda definición como “aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan especialmente la recepción (consumo)\* de las obras”.

Pero hay algo que es interesante recalcar: la “institución arte” no debe ser tratada como un ente absolutamente exterior a nosotros, que conspira, de una u otra manera, para mantenernos sumergidos en su poder. Si no más bien debiese ser vista como el estado de la situación<sup>4</sup> en la cual estamos inmersos, que si bien es cierto que este estado de la situación beneficia a algunos (los incluye), y desfavorece a otros (los excluye). De alguna forma nosotros también contribuimos en su reproducción, este punto es importante ya que nos obliga a vernos

# (Sin título)

Ver ramona 33 acerca de Multiplicidad

## Por Suscripción

**M**e preguntás qué es multiplicidad y yo te veo bailando en los bordes de la pista. Quiero decir, decirte, siempre de un yo a un vos, con esa extrañeza que se produce en la diferencia. Y luego sí, recién después, podríamos atrevernos a otras definiciones, otros espacios mayores que mirar desde nosotros. En esa rara medida en que somos capaces de cruzarlos a la vez de, indudablemente, ser nosotros signados por esos sistemas mayores. Volvamos a tu mirada, mi mirada, nuestras formas de mirar y vernos en los otros. La diversidad entonces, como mecanismo en tránsito siempre, nunca acabado. Y elijamos su festejo. Estas infinitas posibilidades de todo yo a todo vos, en una hora determinada, en



No se trata de otra cosa que de “aprovechar” la misma idea del arte para no continuar fantaseando sino para conquistar lo real arrebatado

bajo.

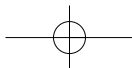
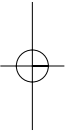
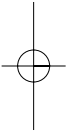
La visión de unos enriquece y construye la del otro, jugar a los opuestos pareciera no tener sentido cuando se comparten los mismos objetivos, pero vale la conocer y tomar en cuenta los diferentes procedimientos que muchas veces son en si mismo acciones artísticas que desde la autogestión generan sus propios espacios de interacción.

Cuando estas divergencias de juegos dialécticos son aprovechados por puros intereses de mercado y viles oportunismos mediáticos, es cuando distinciones de liviano, o comprometido, rosa, rojo o verde son absolutamente intrascendentes sobre todo si con ello se intenta introducir reacciones de tono sexista, en lo que sí hay unánime

acuerdo es en no dejarnos imponer motes que distingan otro decenio en procura de legitimar rápidamente producciones de sentido “a medida”.

Los artistas muchas veces aplicamos la intuición por sobre el inmediato presente desarrollando la obra en permanentes variaciones entre la introspección y la reacción. un buen ejemplo de ello puede verse en gran parte de las obras que se vieron durante la década pasada tan puestas en discusión en estos últimos tiempos, en un perverso espejo de lo que vemos sucede con nuestra clase política.

El mal llamado “arte Light”, y que denomina por lo general a una buena parte de la producción de artistas exhibidos en el rojas durante la década pasada y la de otros, pareciera querer apuntar a



vaciarse de contenido y legitimidad sobre el fundamento de ser toda una operación calculada por dos o tres operadores de turno y un mercado complaciente, subestimando las propuestas individuales de los propios artistas y sin poder reaccionar ante propuestas visuales que dejaron una impronta tan valiosa como única y silenciosa. Hoy no se puede intentar entender el arte de los noventa sin antes apreciarlo.

Decir que los noventa fueron "light" es tautológico, es pretender ordenar un decenio y simplificar un enorme caudal de producción artística en un reduccionismo que deja de lado cualquier análisis sobre valores plásticos cerrando así su dimensión crítica a aspectos de legitimación y sexismo. Las discusiones sobre los problemas de legitimación en el medio artístico son un pendien-

te que no solo involucra a los artistas, sino también a curadores, críticos operadores culturales y directores de instituciones dedicadas a las artes visuales, de otra forma solo tendremos visiones fragmentarias que solo mueven las aguas sin ir más allá, pero lo más peligroso de este ejercicio es que nuevamente se funda en un sistema de exclusión. ¿Será que ya habremos incorporado tan bien ese juego perverso de legitimar excluyendo y de imponer ideas propias denostando lo realizado por otros? después de diez años parece ser que llevamos encima una marca política que costará esfuerzo deshacer.

Tal vez podamos dejar de ser espectador del desastre, incorporando las valiosas experiencias de otros para construir otras o mejorarlas multiplicando las propuestas. Parece fácil hablar de la

producción de estos últimos diez años refiriéndose a ello como liviano o “Light” (como si se tratase de un tipo de gaseosa), pero el arte de los noventa no nació precisamente de la comodidad sino del desengaño, es imposible medir su vitalidad por su silencio. Le tocó ser un arte ensimismado, mas próximo quizás al descreimiento, sacrificado por su apariencia es sin embargo un arte que no se parece a nada anteriormente.

No faltan razones para entender que como una réplica al entorno político y social que marcó la década, se gestó una desconfianza crónica y que paulatinamente llevó al uso de recursos tan vanos como aparentemente torpes, negando inclusive su propia naturaleza como objeto. es un arte signado por la alienación de la apariencia, que no era otra cosa que la voluntad de búsqueda

de su propia autonomía; sin embargo toda la producción de esos años desplegó un inusual caudal de métodos, materiales y procedimientos tienen gran importancia y marcan una distinción entre los juicios de valor estético y procedimiento lúdico.

La obra ya no se construye, sino que se elabora como una construcción que debe ser lo mas fiel a si misma, y a los materiales que emplea sin necesidad de “comunicar” nada por medio de ella. La posibilidad de entender el arte como no-arte sigue abierta, no hay reglas al respecto, no hay nada que nos permita hoy distinguir a partir de algún rasgo o característica aquello que es arte, de lo que no lo es. La mirada del otro.

Generalmente producimos nuestra obra aislados



del hábitat del propio contexto que nos conmueve, pero a pesar de ello encontramos en él incontables y poderosos influjos que nos permiten transformarnos en verdaderos catalizadores de experiencias visuales, sociales y urbanas que interfieren y atraviesan el propio proceso de trabajo. Reflejo de ello fue lo acontecido en las jornadas de apoyo a los trabajadores de Brukman ,donde La mirada del otro recompone y le da sentido a nuestras intuiciones, por eso durante este tipo de encuentros y debates uno tiene la oportunidad de “medir” o componer a través del otro modificando o afirmando los campos de percepción propios y/o ajenos que constituye en definitiva el sentido mismo de nuestra experiencia como artistas El Diálogo y la confrontación de sentido se convierte entonces en una herramienta útil como una forma de promover el discurso

de las ideas mas allá de la representación.

Confrontar con el otro no tendría por que paralizarnos, no significa poner en tensión esos mecanismos sino poner frente a frente y como en un espejo las diferentes formas de abordar un mismo problema. El hecho de que este diálogo exista, y que sea posible ya sea en una plaza o en un museo es una señal esperanzadora, ya que pone de manifiesto una voluntad propositiva que busca encontrar sentido dentro de nuestra propia sociedad.

También como artistas tenemos que seguir buscando la forma que nos permita constituirnos en verdaderos habitantes mas que en ociosos huéspedes permanentes , y como individuos capaces de visualizarse en conjunto mas allá de lí-

mites y diferencias proponiendo nuevas experiencias para atreverse a pensarse de modo diferente.

**Por Gustavo Marrone (especial para ramona, desde Barcelona)**

**M**artí Perán, es profesor de estética en la Universidad Autónoma de Barcelona, crítico y comisario (curador) independiente, residente en Barcelona

Entre los últimos proyectos en los que ha estado trabajando destacan el ciclo de exposiciones titulado "A distància" que se presentó en la Sala Montcada de la Fundació la Caixa en la temporada 98-99. El propósito básico era mostrar distintos modos de ejercer la "distancia crítica", con registros tan dispares como la revisión de los paradigmas modernos

(Domènec), la revisión histórica (Fabio Mauri), la introspección (Joana Cera) o la participación (Rirkrit Tiravanija). De esa experiencia surgió un interés casi obsesivo por lo que viene llamando la renovación de los pactos entre arte y realidad, una perspectiva que subyace claramente en proyectos posteriores como la dirección de los encuentros desarrollados en la QUAM 01 y QUAM 02 bajo el título "Presente Continuo. Producción artística y construcción de realidad" (con la participación entre otros de Roberto Pinto, Rubén Gallo, Mario Perniola, Paul Ardenne, Fabrice Hybert, Bert Theis, Gustavo Artigas y Rirkrit Tiravanija), en su último proyecto expositivo presentado en el EACC "Arquitecturas para el acontecimiento" (Fabrice Hybert, Jens Haaning, Stalker, KIT, Raimond Chaves, Rirkrit Tiravanija \_Josep Maria Martín, Minerva Cuevas) o, incluso en los más re-

# Fundación Andreani

12 años de apoyo a la cultura argentina

En un año tan crítico, volvemos a apostar a una idea que pusimos en práctica desde nuestros inicios: el respaldo a importantes instituciones de la cultura, a cuya indiscutible trayectoria contribuimos haciendo llegar sin cargo y a todo el país la comunicación de sus actividades. Por ello, cada vez que usted vea nuestro logo acompañando una actividad artística, sabrá que aún en la peor de las crisis, una trayectoria de 12 años ininterrumpidos continúa respaldando a la cultura argentina.

Santo Domingo 3220 (129  
Ciudad Autónoma Buenos Aires  
Tel: 4016-0805  
Fax: 4016-0863  
[fundacion@fund.andreani.com.ar](mailto:fundacion@fund.andreani.com.ar)

# Los '60 casi a los sopapos

“Confluencias y divergencias en el Arte Político de los '60”

*Mesa redonda realizada en el Palais de Glace, el viernes 25 de octubre 2002, en el marco de la muestra Arte y Política en los '60. Panel integrado por Luis Felipe Noé, Horacio Zabala, Mario Mollari, Roberto Jacoby, León Ferrari, Graciela Carnevale (Rosario), Ana Longoni y la participación de Margarita Paksa, entre otros. Moderador: Alberto Giudici.*

**Alberto Giudici:** Buenas noches, gracias por estar acá. Hoy tenemos la segunda y última mesa redonda en el marco de la muestra de Arte y Política en los '60. La semana pasada tratamos el tema de Arte y Compromiso que es uno de los rasgos quizás más fuertes de esta muestra y hoy otro aspecto muy interesante que hace también a la particularidad de esos años y que es la confluencia de distintas tendencias estéticas, antinó-

micas en muchos aspectos porque provienen de distintos campos de la plástica. Se trata de una década muy rica, de cambios estéticos en el mundo y también acá, en la Argentina, donde van surgiendo distintos grupos o expresiones aisladas de artistas, con corpus estéticos muy diferenciados. Y el hecho apasionante es que hacia la mitad de la década se produce una confluencia y un gran compromiso político y social con los problemas de la Argentina y del mundo. Ese compromiso no está por fuera del arte sino dentro de la propia dinámica de la creación estética y se origina en el propio camino que cada uno de los grupos actuantes en ese momento venía desarrollando. Pero de todos modos, no fue un lecho de rosas. Al observar la muestra puede pensarse que todos estaban juntos, todos estaban de acuerdo, y bueno, creo que no todos estaban de acuerdo, lo van a decir ellos

hoy aquí, quizás no expresando sus desacuerdos pero sí el camino particular que cada uno siguió o sus posturas estéticas y cómo eso fue de acercando posiciones que, insisto, eran encontradas, en el plano estético hacia acuerdos en el campo político o el camino de hacer una militancia política desde de la obra de arte.

En el panel tenemos hoy, los voy a ir presentando, primero a *Yuyo* Noé, que fue uno de los integrantes del grupo Otra Figuración, un grupo que renueva el concepto del arte figurativo en la Argentina y tiene un protagonismo muy grande en toda esa década. León Ferrari, que proviene de la vanguardia, que realiza una obra emblemática que todos hemos visto, discutido, admirado, me refiero a *Civilización Occidental y Cristiana*, prohibida en su tiempo. Horacio Zabala es de una generación más tardía, al final de la década, que irrumpe en torno al Cayc e integra un grupo

conocido como Grupo de los Trece. Ahí tiene un rol destacado, dentro de esa nueva vanguardia surgida cuando se cierra el Instituto Di Tella.

Graciela Carnevale, que ha venido desde Rosario, integró el Grupo de Arte de Vanguardia de esa ciudad, grupo que expresa un momento muy importante de esa época que es cuando la vanguardia rosarina confluye, desde su propia experiencia estética y política, con lo que sería un ala del Di Tella, la más politizada, que está representada acá por Roberto Jacoby. Siguiendo, Mario Mollari integró el núcleo inicial del Grupo Espartaco que también a comienzos de los 60 tiene un corpus político muy claro y una actitud muy definida de la militancia a través del arte, y también una estética fuertemente influida por el muralismo mexicano o por algunos elementos de la posvanguardia de la primera mitad del siglo XX en Europa.

Para finalizar, tenemos la presencia de Ana Longoni, una investigadora que en los últimos años ha hecho aportes muy grandes al conocimiento de todo ese período, autora de un libro fundamental, *Tucumán Arde*, del cual he tomado muchos elementos en la realización de esta muestra.

Este es el grupo de panelistas. Creo que es un grupo muy calificado para una buena noche de debate. Cedo la palabra a Yuyo Noé.

**Luis Felipe Noé:** Aclaro que por lo general prefiero hablar último porque así me salvo de los ataques de los otros que hablan después. Pero esta vez le pedí a Giudici hablar primero porque el domingo cuando estuve acá, no en una mesa redonda, sino en una conversación informal, salí

con la idea que había una gran confusión sobre quiénes éramos, cómo habíamos participado, porque estábamos todos juntos como si fuese la misma pelota, la misma generación, y yo creo que en realidad, dentro de la apertura que se llama los años 60 que incluye e involucra a gente que surgieron en los 70, hay no solamente diferencias de edad, sino diferencias de posturas que se fueron formulando. Entonces, aunque no tengo voluntad didáctica, yo quería hacer una cierta aclaración. Es verdad lo que León me dijo:

“para qué aclarar si es mejor que en arte esté todo confundido”. Pero de todas maneras llegué a la conclusión que así como durante tanto tiempo he visto que la gente asocia y hace la siguiente síntesis: años 60 igual Di Tella igual Romero Brest igual Marta Minujin igual La Menesunda

José Garófalo lee ramona mientras baila tango	Marcelo Pombo debe renovar inmediatamente
Ricardo y Beba Piglia reciben a ramona en su casa	Diana Aisenberg recibe ramona puntualmente

igual escándalo, -siempre he sentido que esa es la idea que tiene la gente de los años 60-, de repente, con esta exposición, resulta que ahora hacen otra inversión y que es tan equivocada como la anterior: ¡ah, estos tenían una alta conciencia política! Me parece muy bien la iniciativa de esta exposición, que ha sido brillante en muchos sentidos sobre todo el eco que ha tenido, hoy veía la cantidad de gente y me parecía extraordinaria, sobre todo gente joven y eso marca un cambio en el último tiempo, pero es importante no tener una lectura equivocada sobre qué significó, cómo se produjeron ciertas cosas. Hay algo que me parece muy bien en cómo presentó Giudici la exposición, porque la exposición no se llama arte político en los años 60 sino Arte y Política en los años 60. Y eso marca una sutileza que es la sutileza de convergencias frente a la realidad de ese tiempo, de dos corrientes: una venía de la militancia política y otra venía de las vanguardias. Ahora para la gente que estaba en las vanguardias, y eso lo leía así hojeando nuevamente el libro de Andrea Giunta y dice que para la gente de la vanguardia el estadio de la vanguardia era un posicionamiento político en la medida en que estaba discutiendo todo tipo de conservatismo. Me acuerdo en ese sentido una frase de Aldo Pellegrini, que fue uno de los críticos más agudos de esa época, que definía como características de esa época la reacción al buen gusto, y esa reacción al buen gusto, porque había como una moda, la pintura tenía que ser marrón, con todo un color muy ajustado, un colorcito al lado de otro colorcito, esa reacción al buen gusto en cierto modo también tenía un cariz del orden político porque era una protesta contra las afirmaciones estéticas de nuestros mayores, que se habían hundido en una suerte de gran conservatismo. Creo que ésa es una pauta para entender algo, un poquito. La otra pauta, Doris Carpiani lo había señalado en la reunión del otro día y tenía razón, es que al principio de los 60, había

un gran enfrentamiento en lo que se llamaba abstracto y figurativo, una lucha que en el proceso posterior se fue superando porque era un poco ridículo, era un enfrentamiento como si fuesen enemigos, sin darse cuenta que por ejemplo en los años 40, todo el grupo MADI, que utilizaban elementos abstractos, ellos decían que eran concretos, está bien, es cierto, pero lo interesante es que venían del Partido Comunista y eso es lo que mucha veces resulta difícil entender, cuando uno ve esas obras y eran todos militantes del partido comunista, es que había una asociación también entre un planteamiento estético y posturas políticas. Esto es una de las cosas que quería aclarar. La otra que desearía aclarar, es que cuando se habla de la generación del 60 en realidad se está hablando de dos generaciones. Una generación que es la que nace en el 59 donde empiezan a aparecer nuevos grupos, por ejemplo el Grupo Espartaco, que formula un planteamiento distinto a lo que se concebía has-

ta ese momento que era la postura entre el arte y lo social. Porque una de las posturas era no hacer un arte llorón sino un arte concebido como instrumento de lucha, y en ese sentido, Ricardo Carpani había dicho que utilizaba toda la experiencia de los lenguajes contemporáneos para la eficacia de eso. Por otro lado en el 59 aparece también el movimiento informalista. El movimiento informalista era eco de lo europeo, sobre todo había un eje español y un eje francés, y estaba latente también el action-painting americana, pero lo importante del informalismo aquí, más que el eco de siempre, es que tuvo un personaje que fue Alberto Greco, que él en sí mismo fue como un abanderado de una actitud antiformalista, es decir contraria a todo formalismo. Y la influencia de Greco sobre un grupo que estaba cerca de él fue grande, en esa actitud que pateaba el tablero de una cantidad de cosas. En ese sentido creo que la frase de Pellegrini respecto del buen gusto coincide totalmente con esa actitud antifor-



malista. Esa generación, que se formuló en el 59 y que se siguió formulando a través del 60, 61 –cuando del aparece el movimiento Nueva Figuración-, 62 y demás, de repente se va licuando, porque algunos se van de viaje, Alberto Greco se suicida en el 65, y entre tanto el Di Tella que había comenzado a dar premios en el Museo Nacional de Bellas Artes en los años 60, 61, 62, a partir de 1963 tiene local propio, y lo tiene en la calle Florida, y eso empieza a definir otra posición, empieza a conmover eso, particularmente a partir del 65 cuando aparece una nueva generación nacida con el Di Tella y un emblema de esa generación es La Menesunda. La Menesunda, que fue una obra de Marta Minujin pero no exclusivamente de ella, sino de un grupo de gente entre los que estaba Rubén Santantonín, so-

bre todo, pero también Pablo Suárez y otros que colaboraron también.

Bueno, luego empiezan los Premios. A partir de un momento, se empieza a discutir la Idea del Premio. Claro que entre tanto habían sucedido cosas, ya estábamos cerca del 68, estábamos cerca de todo el cuestionamiento francés y del planteamiento de los que por un lado decían: “El arte es mierda” y otros que decían “La revolución es arte” (que es una cosa que parece totalmente contradictoria, y sin embargo tenía el mismo sentido, según cómo se formulara)... Y entonces ahí los artistas empiezan a reclamar cosas, como los que formaban parte del Di Tella: que no se den premios, sino que ayuden a los artistas a hacer obra.

Poco antes, paralelamente, se empieza a juntar

Viviana y Norberto Gómez Hanono deberían ir renovando	Fernando Fazzolari debe renovar ya
Melina Dorfman es una feliz poseedora de ramona	Nora Dobarro lee ramona sin parar

la gente que estaba al margen del Di Tella -como los Espartacos- con gente que venía del Di Tella, en un evento que fue una exposición contra la guerra del Viet Nam, y ahí participan las dos convergencias. A partir de ese momento puede empezar a hablarse realmente de ese tema de “la convergencia”.

Entretanto, en las exposiciones que se hacían en el Di Tella, hubo en un momento una actitud crítica, intervinieron una presentación de Roberto Plate) que era un baño (él había reproducido y entonces la gente escribía ahí las puteadas habituales que se hacen en ese lugar...). Ya estábamos en el período de Onganía y bueno, se prohibió esa exposición y empiezan a suspenderse obras y protestan los artistas y ya empieza, claro, la difícil convivencia de la época del Di Tella con

la de Onganía. Y aún cuando Romero Brest en esa época había escrito (recuerdo el texto) sobre ‘el desarrollo inexorable de la economía en la Argentina, la verdad es que la industria del Di Tella entró en crisis, y al entrar en crisis entró en crisis todo el sistema del Di Tella, incluido el Instituto. Y empezó otro período: aparece el Cordobazo y ahí se abre un momento de gran politización en la Argentina. Y ese momento de gran politización es el que se proyecta a los setenta, y luego aparece todo lo que ustedes saben que sucedió...

Simplemente quiero decir que fue un proceso de toma de conciencia, que fue despertándose y que luego se fue aplastando en los setenta y creo que si bien entender los años sesenta con la perspectiva de los noventa fue muy difícil, aunque había nostalgia, entender los sesenta con la pers-

La Academia Nacional de Bellas Artes se quedó sin ramona...	Marcelo Brodsky extrañará a ramona
Marion Helft no puede sin ramona	Nelly Perazzo debe renovar ya mismo

pectiva de ahora, con lo que se está sucediendo a partir de este año, con este despertar de conciencia que tenemos, creo que es más fácil entender esos sesenta, y en eso yo veo el gran éxito de esta exposición. *(aplausos)*

**A. Giudici:** Ya que se habló mucho del Di Tella, le cedería la palabra a Roberto Jacoby que fue un puntal...

**Roberto Jacoby:** ... Sí, estas situaciones obligan a hacer aclaraciones de si estuve o no estuve en el Di Tella. El Di Tella fue una sala de exposiciones. Es lo mismo de que te digan "si saliste del Palais de Glace"...

Yo voy a empezar comentando a partir de la muestra. Algunas de las razones por la que me gusta y algunos aspectos críticos. Un aspecto que me parece muy meritorio es el marcado pluralismo, el hecho de que existan o coexistan muchísimas corrientes, tendencias, momentos, téc-

nicas, que abarcan desde épocas muy tempranas hasta casi mediados de los setenta. La segunda cosa es la exhaustividad, es decir una búsqueda muy minuciosa -y bastante exitosa- de una época donde muchos de estos materiales quedaron ocultos, quedaron destruidos, muchos eran de carácter efímero, no se cuidaban, etcétera, y después hubo una época represiva, es decir que es una tarea muy meritoria el haber podido reunir esta cantidad de material.

Sin duda, en esto incide el momento actual, me parece que hay como una tendencia a abrir el arcon ¿no? Me parece que los propios artistas han descubierto en sus propios arcones cosas que quizás estaban olvidadas...

Y bueno, la calidad también es algo importante. Más allá de distintos estilos o tendencias, nos encontramos con trabajos buenos, trabajos de muy buen nivel. Después hay otro aspecto - que no sé si ha sido deliberado o no por parte del curador, pero es un hecho- y es que el centro espa-

cial de la muestra está ocupado por lo que se podría llamar “el movimiento de las vanguardias”, es decir lo que se llamaría hoy: “el conceptualismo político” que en esa época no tenía en realidad un nombre definido.

Éste era el primer punto. El segundo, lo que sería la cosa más crítica, es lo que yo veo como una suerte de achatamiento en el tiempo (quizás ahí coincido un poco con la perspectiva de Yuyo), donde no hay una clara distinción de los distintos períodos en que cada una de las piezas se producía, o sea que no hay una idea del proceso de gestación de cada una de estas intervenciones artísticas... Después hay algo que a mí personalmente no me gusta -pero que puede ser parte del éxito de la muestra- que es una cierta explicación, como una puesta de contexto de las piezas teniendo un enfoque periodístico, un enfoque periodístico que a mí particularmente no me gusta. Prefiero los enfoques más asépticos y más neutros, pero reconozco que para tener éxi-

to de público es mejor el periodístico, obviamente, salta a la vista ¿no es cierto?: los libros venden mil ejemplares los diarios trescientos mil... Este achatamiento procesual y quizás este enfoque periodístico de los ciclos, o un poco de las áreas en las que se divide la muestra, hace que terminan coincidiendo en un espacio imaginario cosas que tienen bastante poco que ver; o que tuvieron poco que ver ¿no es cierto?... O que en todo caso si tuvieron que ver, tuvieron que ver a lo largo de un proceso de gestación, de discusión, conciliaciones, de acuerdos, de enfrentamientos, en fin, es bastante complejo, pero no es lo mismo obviamente una muestra organizada por el CAyC en 73, que una participación en un premio o en un salón nacional en el 71, que un mural de la CGT hecho en 1958... En fin, creo que cada una de estas cosas tiene una entidad y una secuencia procesual muy diferente. Esta sería mi crítica más central.

Después hay quizás una especie de indefinición

–claro, que es un poco difícil pedirla-, pero... digamos: ¿en qué reside lo político de cada una de estas obras políticas? Ese sería el punto: ¿el por qué tienen una ligazón con la política cada una de estas piezas que hay acá? Esto me parece que no está demasiado definido, está como abierto a la lectura del espectador. Probablemente sea difícil de responder ¿no?. Probablemente sea bueno dejarlo así como una pregunta, justamente la pregunta que hace esta muestra es: bueno, mostramos todo esto, ahora veamos qué es lo político en cada una de estas cosas, ¿no es cierto?

Porque lo que yo veo es que hay muy diferentes aproximaciones a lo político. Hay una aproximación que podríamos decir de tipo “crisológica”, es decir que es el martirologio de los santos pe-

ro traducido al martirologio de los militantes o revolucionarios; hay varios ejemplos e incluso algunos utilizan deliberadamente motivos completamente clásicos en la simulación de esos martirologios.

Después hay una vertiente que llamaría “carnavalesca” que es esta línea de representar, -las dos son representativas, obviamente-, de representar para extremar: por una parte el dictador latinoamericano y por otro lado el pueblo, o una especie de noción heterogénea de un pueblo carnavalesco, digamos, y de esto también hay varios ejemplos de esta visión...

Después hay una que es la que se asociaría más con Carpani que sería una ética monumentalista, también representativa. Hay otro tipo de caricatura, algunos casos de utilización de los meca-

Diego De La Canal lee ramona todo el tiempo	Marcelo Gutman
Maria Ester Joao recibe a ramona en su casa	Fernando Peirano recibe ramona

nismos publicitarios dados vuelta (las menos, en realidad) que sería el aporte característico del movimiento Situacionista a nivel internacional y que acá no tuvo mayores seguidores.

Y después, finalmente, lo que podríamos llamar quienes ejercen una crítica del lenguaje, una crítica de la situación de exhibición del arte, una crítica de la noción de arte, una crítica de los medios, y también de alguna manera proponiendo -en el contexto al menos de esta muestra- una suerte de fusión de la vida del artista con la obra, la creación de obras colectivas donde es más importante el momento de la producción o el registro, que la obra efectivamente terminada, colgada en un museo, etcétera. Bueno, este arte, que se llamaba "el conceptualismo", o lo que hoy se llamaría "el conceptualismo político", característicamente colecti-

vo, fugaz, no mercantil, es decir no absorbible fácilmente por el mercado, y trabajando en algunos casos sobre la idea del *detournement*, la idea de dar vuelta el discurso contra los emisores institucionales. Esas serían más o menos algunas de las líneas en las que yo dividiría a ese arte político que tuvieron relaciones bastante variadas a lo largo de esa década.

Y para terminar quizás agregaría otro aspecto crítico -que me parece más opinable pero sin embargo importante- que es la escasa presencia de algunos artistas que a mi modo de ver son cruciales como Ricardo Carreira, y que tiene una representación muy curiosa a través de un cuadro que se suponía perdido de su primera muestra, pero no están sus obras importantes realmente. Especialmente no está "La mancha de sangre" y

Kiwi Sainz no lee mas ramona	Agustina Picasso debe renovar
Guillermo Cuneo se quedó sin su ramona	Noemí Souto recibe ramona

sí está reconstruida una mancha de sangre de Renzi que es muy posterior y a mi manera de ver mucho menos significativa. Bueno, esa es mi visión de la muestra. (*aplausos*)

**A. Giudici:** Muchas gracias, Roberto. Bueno, le cedo la palabra a Mario Mollari del grupo Espartaco, así vamos haciendo como un picado...

**Mario Mollari:** Bueno, yo diría que sí, que estoy de acuerdo con lo que dijo el compañero con respecto a la tradición y a la figuración, que en un momento, cuando comenzó el sesenta, estaban muy enfrentados, y realmente era una lucha muy dura, muy difícil. Espartaco en ese momento, saca un manifiesto donde fija sus razones de ser, donde explica el compromiso con su arte, donde no renuncia a la figuración: al contrario, considera que la figuración es muy importante para expresar lo que debía en ese momento. En cuanto a la faz técnica del grupo Espartaco, ese manifiesto deja abierta la posibilidad para que este ar-

te fuera expresado por todos los avances, todos los medios. Se consideraba abierto a todas las posibilidades técnicas para expresarlo. Su obra creo que sigue manteniéndose, es contundente, en el sentido de que básicamente partía del mural, o sea éramos todos muralistas y trabajábamos con elementos sí, del muralismo, pretendiendo hacer nuestra obra en muros (no en tela), por su tamaño y por otro elemento que era fundamental: el arte mural es arte social, o sea hacerlo en lugares públicos donde toda la gente, todo el pueblo, podía verlos y sacar conclusiones, y considerábamos que eso podía tener su importancia.

Su técnica se desarrolló dentro del muralismo y fue digamos de donde básicamente partía. Yo entiendo que ahí existe una diferencia con respecto a otras tendencias donde no se consideraba el muralismo. Espartaco lo consideraba -para mejor o para peor- pero lo consideró y tenía en cuenta que tenía que ser de esa forma. O sea

que dejaba abierta las posibilidades técnicas, se expresaba dentro de lo que es el muralismo, con pretensiones de poner ideas, pensamientos, sentimientos y esa fue la base de esto.

Con respecto a los otros movimientos, leyendo estos días el catálogo, yo veía que en cierta forma en los discursos había pensamientos comunes. Había, con respecto a lo que decía Espartaco y con respecto a lo que decían otros pintores o manifiestos. Considerábamos, sí, que había una diferencia en cuanto a la utilización de los medios. O sea, utilizábamos los medios de una forma distinta y no le veíamos a los otros trabajos esa potencia y ese mensaje. Pero esa era una opinión del grupo, por supuesto, yo la explico para que ustedes más o menos se ubiquen en dónde estamos...

Con respecto a la muestra, creo que ha demostrado que fue un éxito. Por supuesto hay que decir que el éxito ha sido de todos: desde el que organizó la muestra hasta todos los que participaron. Es

una muestra que a mí me dio mucha satisfacción: ver a la gente, a los jóvenes, la atención y cómo han seguido todas las obras, han tomado notas...y me parece que en sí es el hecho más importante.

O sea que la gente, que los chicos que están en las nuevas ondas, vean que hace una buena una cantidad de años hacían ya un anticipo y un pronóstico de futuro -porque lo que nosotros estamos viendo tiene validez hoy-. Por supuesto que esto va a sufrir cambios, y va a cambiar y las nuevas generaciones encontrarán mejores técnicas y mejores medios -supongo, quiero y deseo- para expresar todo eso.

Creo que por esa parte de la exposición debemos sentirnos bien, todos los que participamos, con las diferencias que tengamos y a veces la no comprensión o el no gusto por la forma de expresarse o decir. Tal vez por el lado nuestro pese más, porque era un grupo que daba peso a la parte política, temática y social ...y por supuesto, la otra parte no ve tan así la cosa, o la



ve distinta, o buscaba expresarla de otra forma. Siento que el objetivo de la muestra ha sido lo grado y pienso que tendría que ser la base para que todo lo nuevo que venga vaya valiéndose de esta experiencia y vaya interesándose por lo que se debe interesar, y a veces dejar de lado las cosas que no interesan. Hoy sabemos que nuestro arte tiene una gran crisis, hay mucha gente que está haciendo cosas que son “casi huevadas”, diría yo (*rumor en la sala, risas*)... pero lo que yo digo es que con todo este grupo que se ha armado y con otra gente que no ha participado, se puede hacer un bien para toda una sociedad que está en crisis con su cultura, con su economía y que nos encuentra en esta situación.

Con respecto al Di Tella, digamos que nosotros

teníamos oposición, de eso no cabe ninguna duda porque en ningún momento participamos. Y no participamos no porque no nos hayan invitado, porque tampoco nosotros queríamos participar. Esto no lo digo de “mala gana” ni de “mala leche”, lo digo sinceramente porque era el pensamiento que teníamos nosotros. (*Rumores*).

**R. Jacoby:** Si, pero podías ver lo que quieras. En el Di Tella podía haber como cincuenta muestras distintas...

**M. Mollari:** Esta bien, está bien, pero yo estoy hablando que el Di Tella tenía ciertos compromisos: en su línea, sabemos por quién estaba apoyado económicamente, eso lo sabemos todos... eso está. ni tampoco lo digo con mala leche,

Santiago Garcia Aramburu hizo bien y se suscribió	Alberto Sendros Juarez debe renovar
Mauricio Corbalan también	Elda Cerrato ya no recibe ramona

che, cada uno elige su camino... cada uno elige un camino y lo hace...Yo no quiero tratar mal a nada de nada, y los respeto mucho a todos a ustedes, pero quiero decir que esa era la posición que se había tomado en ese momento

**R. Jacoby:** Yo te quiero aclarar que el Di Tella era una sala de exposiciones, que vos ibas y exponías ahí. Es lo mismo que vos vayas a exponer al Museo de Bellas Artes o a la Galería Rubbers... ¿entendés?

**M. Mollari:** Claro, pero cada lugar tiene su....

**Púbico:** Bueno, pero tampoco es comparable con el Palais de Glace, no tiene nada que ver el Di Tella con el Palais de Glace ...

**R. Jacoby:** Obvio, nada tiene que ver con nada, pero quiero decir (*rumo*), perdón, perdón, pero hay una idea confusa, y que intentó aclarar Yuyo Noé, y creo que no queda claro..., que no hubo un grupo del Di Tella, eso fue una ficción de la prensa, nunca existió, el Di Tella...

**Juan Carlos Sánchez:** ....era Romero Brest, y, escúchame, hoy es Glusberg...

**R. Jacoby:** Hay muchos más nombres que Glusberg, que quizás no los conocés pero...

**J. C. Sánchez:** ...ya con Glusberg nos alcanza...

Federico Monjeau lee ramona	Juan Pablo Correa debe renovar inmediatamente
Menena Garcés de Mosto recibe a ramona con alegría	Marcela Gené recibe ramona

**M. Mollari:** Bueno, yo pasaría ya esto (*el micrófono*) a alguien que hable o... porque no nos vamos...

(*aplausos, risas*)

*Giudici pasa el micrófono a Horacio Zabala*

**Horacio Zabala:** Voy a hablar de las relaciones triangulares entre el arte, la obra de arte y la sociedad. Vale decir, de las relaciones conflictivas del arte con respecto al contexto social, económico y político. Leeré dos citas:

Una de ellas fue escrita en el año 680 a.C. por los asirios. Dice así:

“Hemos levantado este monumento de manera que sea visto desde el territorio de nuestros enemigos”.

Cuando comienza la década del 60, que es la aludida por la presente exposición Arte y política, un responsable de la política cultural china declara:

“Como la literatura y el arte son parte del conjunto de la causa revolucionaria, deben aceptar, por supuesto, la dirección y el control de partido”.

Estas dos citas tan lejanas en el espacio y el tiempo hablan del arte como instrumento. Ambas hablan del arte como un vehículo que sirve para decir otras cosas.

Hoy nos podemos preguntar una vez más, ¿para qué sirve el arte, para qué sirven los diferentes lenguajes artísticos?.

En las dos citas, separadas por más de 2600 años, hay una relación directa a propósito de la utilidad del arte, ya sea para los asirios y sus enemigos, como para los secuaces de Mao-Tse-Tung que aplican y explican la censura.

Todos sabemos que la utilidad y la función del arte ha sido enfocada desde las distintas ciencias humanas. Ellas han acentuado los vínculos que tiene el arte con la historia, la religión, la política, la economía y el poder.

La inscripción de los asirios en la piedra y el dis-

curso de los chinos escrito sobre papel se fundamentan en la siguiente concepción: El arte no es un fin sino un medio.

Vale decir, que lo esencial del arte está en el mensaje que se quiere comunicar, que la verdad de la obra de arte se encuentra afuera de la obra misma.

La otra concepción que voy a mencionar aparece con las vanguardias artísticas y poéticas en el siglo XX, o mejor dicho, hacia fines del siglo XIX con el Impresionismo. El fundamento es la autonomía del arte. Este no es un medio sino un fin. No es un vehículo que transporta mensajes. El arte explora, experimenta e investiga y no está al servicio de nada.

Estas dos concepciones son polos opuestos y complementarios, y ambos están presentes en el centro del debate de las relaciones entre el arte y la política.

En esta exposición hay obras comprometidas políticamente que fueron realizadas según los usos

y costumbres, es decir con códigos históricamente establecidos. Y también hay otras obras comprometidas políticamente que han transgredido esos códigos, que no dependen de los lenguajes aceptados, que se han desviado, que son autónomas y soberanas.

Llegado a este punto, nos podemos preguntar:

¿Cuál es el poder de la economía y de la política?

¿Cuál es el poder del arte?

O mejor aún:

¿Cuál es el poder del arte en un mundo dominado por la tecnología, guiada por la economía y la política?

Personalmente creo que, frente al poder inmenso de la economía y la política, el arte no tiene ningún poder.

Sin embargo, el arte representa la posibilidad de generar ya sea la discusión como la contemplación, ya sea la reflexión crítica como el placer estético. El arte tiene la capacidad de señalar la realidad a través de la ficción y también la ficción a

través de la realidad.

El arte no tiene poder.

El arte ofrece la posibilidad, y acentúo la palabra “posibilidad”, de ejercitar la memoria y la imaginación, de practicar des-cubrimientos, en el sentido de des-ocultar, de hacer aparecer lo que está oculto.

Nada más.

*(aplausos)*

**A. Giudici:** Bueno, Graciela Carnevale de Rosario...

**Graciela Carnevale:** La primera inquietud que me surge es qué puedo decir, desde dónde reflexionar la producción de los 60 que nos aporte una mirada para poder pensar nuestro presente. Hay un dato que me parece muy elocuente en sí mismo y puede orientarnos en esta búsqueda y es la respuesta de público que ha tenido esta muestra, quizás inimaginable unos años atrás,

que me hace pensar que la realidad en que estamos inmersos tiene, a pesar de las diferencias, algún punto de contacto, de resonancia con aquellos años.

Encuentro que quizás estas relaciones o puntos de coincidencias se manifiestan en las movilizaciones de diferentes sectores de la sociedad en lucha por sus reivindicaciones. Al mismo tiempo no podemos dejar de observar diferencias abismales con aquellos años. El mundo es otro, otras las relaciones de poder, otras las circunstancias, donde los problemas se han exacerbado más que superado.

La muestra nos cuestiona en un hoy muy complejo y lleno de incertidumbres y nos presenta una producción artística de una potencia expresiva, de una diversidad de lenguajes y propuestas, de un compromiso, que nos resulta difícil de reconocer o encontrar en el campo artístico actual. Producciones que junto a los discursos acerca del arte, del compromiso y del rol del artista en la

sociedad generaron actitudes, conductas y posicionamientos diferenciados dentro del campo artístico convirtiendo la práctica del arte en una militancia.

“Arte y política en los 60” es el nombre de la muestra y me parece interesante este abordaje de un tipo de producciones porque establece una articulación del arte con relación a la política en esos años y nos habla de las tensiones que se generaron en lo 60 entre arte y política y las formas que adquirieron dichas prácticas.

Señalo esto porque nos permite pensar estas producciones desde los diversos posicionamientos y cuestionamientos que estas prácticas involucraron y donde la radicalización de las obras fue acompañando a nuestra propia radicalización y dio pie a debates de todo tipo que pusieron en cuestión las formas de hacer arte, el rol del artista asumiéndose como intelectual y como hombre, y la necesidad de su compromiso y participación en los procesos de cambio de una socie-

dad hacia formas que concebíamos más justas.

Categorizar a estas producciones como arte político creo que las limita y simplifica y nos pone en la necesidad de intentar definir a qué llamamos arte político para no caer en encasillamientos planteados desde el mismo sistema para absorber todo atisbo de crítica o radicalidad. ¿A qué llamamos arte político? ¿A un tipo de producción que plantea una determinada estética? ¿O que aborda determinados temas políticos?, ¿Un tipo de lenguaje? ¿Un panfleto? ¿Una intencionalidad? ¿O estamos hablando de un tipo de producción que se articula y participa del proceso de lucha y de movilizaciones de los sectores populares que serían vanguardia en esas luchas en determinados momentos históricos y que dan lugar a respuestas específicas para esas condiciones?

Porque de lo contrario ¿qué pasa con aquellas obras que se apropian de ciertas instancias formales o temáticas, “políticamente correctas” puestas en el lugar justo, en el momento adecua-

do para “parecer” pero en realidad no ser nada más que soporte del poder al que simulan criticar?

Creo que de lo que estamos debatiendo se refiere mas a una suerte de activismo, de oposición, de trasgresión, de crítica, de negatividad hacia aquellos valores, situaciones, etc. que sirven para mantener el status quo, producciones y acciones que adoptan formas diferentes según el momento histórico en que tienen lugar.

Me preocupan los rótulos porque cristalizan, inmovilizan la mirada, tienden a imponer patrones, a aislar del contexto en que dichas producciones fueron hechas separándolas de las circunstancias particulares en las cuales estuvieron insertas y de las problemáticas que le dieron origen.

Me preocupa que los 60 sean propuestos como “modelo” perdiendo toda su carga de negatividad al trasladarse mecánicamente sobre otra realidad.

Por eso me parece más apropiado y más intere-

sante esta relación de arte y política y hacer un recorrido de esos años poniendo en foco las obras desde una mirada que tenga en cuenta el proceso de radicalización y politización que vivimos los artistas a partir de una relación dialéctica entre nuestras prácticas artísticas y el contexto en que se desarrollaron considerando tanto los cambios que se estaban produciendo en el campo artístico y en el campo social y la trama de relaciones que se fue generando entre ambos.

Haciendo un recorrido por la muestra se ponen de manifiesto diferentes planteos estéticos y posicionamientos político-ideológicos. Estas diferencias dieron lugar a debates y antagonismos que generaron acercamientos y divergencias que tiñeron las relaciones entre sus protagonistas. También pone en evidencia, a través de las obras, manifiestos y acciones, el proceso de radicalización que hacen de este período un momento de intensos debates y búsquedas

Es a partir de esta praxis, de los debates y reflexiones, de los cuestionamientos y toma de posiciones que se articulan y tensan las relaciones entre la práctica artística y la práctica política en una definición que llevó a concebir la práctica artística como práctica política.

Hacer política a través del arte. Hacer arte era una forma de hacer política porque considerábamos que a través del arte podíamos modificar la sociedad.

No podemos entender los 60 sin tener en cuenta ciertas cuestiones que de alguna manera definen una época. El otro día hablábamos de la "utopía" de los 60. Sin embargo creo que una nueva sociedad era una posibilidad real en nuestro imaginario. Esta percepción de la posibilidad, de una

alternativa, de un movimiento que iba hacia una dirección, nos hacía sentir protagonistas

Después de mucho tiempo distintos sectores de la sociedad se movilizan, se encuentran, comienzan a ser actores.

La muestra nos interpela en el presente y nos cuestiona porque la realidad es hoy todavía más cruda, más oscura, más injusta, más dramática que la que habíamos enfrentado, pero, fracasó el arte? ¿O la política?

¿Cómo concebimos hoy esta relación entre arte y política?

¿Cómo recreamos nuevas formas de hacer arte que nos comprometa con estas luchas, con estas reivindicaciones, que nos obligue a preguntarnos, a concebir nuevas formas de hacer política y

Marta y Víctor Dujovne de Zavalla leen ramona todo el día	Tiny y Juan Cambiaso deberían renovar
Christian Román recibe a ramona en su casa	Agustina Cavanagh recibe ramona



también encontrar nuevos caminos, nuevos espacios para el arte?

Los 60 expandieron el campo del arte llevándolo hasta límites no imaginados antes pero luego el arte volvió a encerrarse en las instituciones. Hoy nuevamente las energías de la sociedad que parecían dormidas se están despertando y están demandando a los artistas respuestas, más aún imaginar otras preguntas, concebir otra realidad y buscar los medios y los lenguajes para conseguirlo

Esta exposición tiene valor de documento. Estas obras fueron hechas en otros momentos y otras circunstancias pero hoy se resignifican frente a la realidad que estamos viviendo. Su lectura adquiere otro sentido y nos permite reflexionar, pensar hacia delante, volver a imaginar la posibilidad de un cambio.

Cabría preguntarse cuáles son hoy las direcciones "alternativas" que podría adoptar una práctica contestataria en el contexto actual del capita-

lismo global sin la percepción de ningún tipo de utopía revolucionaria. Poder plantearnos cuáles son las condiciones y cuáles los términos del debate.

El desafío se nos plantea en cómo ejercer la negatividad en un contexto donde los parámetros históricos han desaparecido.

**A. Giudici:** Gracias, Graciela. Bueno, a León Ferrari...

**León Ferrari:** Bueno, yo tengo que hacer una propuesta de una forma de lucha contra el poder que la voy a hacer después de decir algunas cosas sobre la muestra.

Quiero decir que me alegra mucho encontrarme con una cantidad de gente, amigos muchos de ellos, desconocidos otros, entre los cuales con distintas formas, teníamos el propósito de luchar contra el poder. Esta forma del arte, recogiendo lo que dice Zabala de sí el arte es un medio o es

**Por Rafael Cippolini**

## **UNO**

**1.1.** Hay veces que la retórica de la imagen empieza en cualquier parte y ese *otro lugar* es un texto. No me refiero a una imagen ilustrando un texto, sino a una fuga por conexión imprevista: hay determinadas imágenes que terminan por cruzarse con un texto y establecer una relación que, con el tiempo, articulan la cotidianeidad perceptiva de un nexa entre unas y otro.

Así sucede en una de las últimas encarnaciones de esa aventura de las artes conocida por una palabra – palíndromo de tres letras (dos idénticas entre la vocal redonda: **Pop**). Sus metamorfosis, continuidades e irrupciones son abrumadores. Hace seis años, sin ir muy lejos, irrumpía el manifiesto **Avant pop**. Esta vez el Pop (que jamás debió entenderse como un género, aunque poco

hay más productivo que ciertas pragmáticas confusiones) se situaba muy cabalmente como catalizador frente a una tradición que creíamos haber perdido de vista en la desfragmentación de aquella avanzada de post- situacionismo de los noventa que se publicitó con el nombre de **Neósmo** (extensa red, conectiva donde la voz de Karen Eliot es liminar; chequear ramona 23, páginas 42 - 44).

### **1.2. ¿Quién es Mark Amerika?**

**(<http://www.altx.com/who.is.mark.america.html>)**

**Mark Amerika:** *“La gente me pregunta, ¿Qué es Avant-Pop?. Y yo, algunas veces, en lugar de tratar de definir lo que es (háganme el favor dar un vistazo a mi Manifiesto ([www.altx.com](http://www.altx.com)) sobre las diferentes versiones del término Avant-Pop) prefiero concentrarme en decir*

*lo que NO es. El Avant-Pop, esa mezcla entre vanguardia alquímica y formación chamánica (cultura pop), NO es tu movimiento de arte común y corriente. (...) El Avant-Pop, siempre en el proceso de reinventarse a sí mismo, es parte de una cultura digital emergente que está hipertextualmente vinculada no sólo a los movimientos artísticos de los últimos 220 años, sino a mucho más. ¿Qué queremos decir cuando decimos, hipertextualmente vinculada con.....? En este contexto, nos referimos a "percibir" o "NO percibir" linajes ó estirpes (los Anti-Oedipus los llaman líneas de vuelo) que conecten a la literatura reciente y el arte con un marco de referencia decididamente materialista (lo que algunos Materialistas llaman "La historia en marcha" ó "El mundo de los sueños de las culturas de masa") .Este marco de referencia se origina en los grandes descubrimientos artísticos y científicos del pasado reciente pero también se encuentra significativamente relacionado a lo que los cyberpunks llaman El Futuro del Ahora. (...) NO-SOTROS somos Avant-Pop. Somos nosotros. Toyboys y Riot Girls siempre al punto de llegar a ser Artistas Digitales hiper-erotizados que se aventuran en el reino escabroso de lo ficticio. Una vez dentro de este reino escabroso, ellos comienzan a interactuar con el mismo código alternativo por el cual los padres fueron castigados. (...) Recientes publicaciones en Internet han tratado de lidiar con este fenómeno del Avant-Pop. Un jefe de la Internet dijo que A-P es "un MTV-zado estético que abarca rapidez, alta-tecnología, ironía masiva y (siempre ambivalencia) el vasto mundo de los medios de comunicación – una espectacular tele-geografía, de la cual se ha alimentado el artista Avant-Pop." Una gran noticia!!! El avant-Pop en sí mismo, es parte de*

*pop, parte de Futurismo, parte de cyberpunk, parte de la teoría del especto-situacionismo!!!”*

**1.3** El nombre de esta tendencia, iniciada hace seis años, proviene de un disco de 1986, del trompetista de vanguardia Lester Bowie, quien en 1998, un año antes de morir, afirmaba que “*el jazz no es ni un repertorio específico ni un ejercicio académico, sino un modo de vida*” y que, con su último ensamble de vientos llamado *Brass Fantasy*, se dedicó a realizar alucinadas versiones de temas de las Spice Girls, Marilyn Mason, Puccini, hasta llegar a *Don't cry for me, Argentina* y otros hits muy populares, en una antología posmoderna con pocos antecedentes en la historia del jazz.

¿Crossover? No, casi todo lo contrario: ya no los íconos multiculturales de un tiempo fatalmente moderno, sino la apropiación del material más cercano a los gustos inmediatos y efímeros para

retorcerlo a *piacere*.

**1.4** Regresando al principio de esta nota, al *pre-cipitado* de texto e imagen, sería saludable que revisáramos el glosario visual (y pop) que nos propone el **Avant Pop** (naveguen su sitio) ¿Qué es lo que sucede ahí con respecto el valor icónico que el Pop tuvo en el pasado? ¿Hacia dónde se dirigen estas imágenes electrónicas?

Parecería que el **Mark Amerika** y su **Avant Pop** vinieran a decirnos: “*La Era de los Manifiestos* sigue tan viva como hace casi cien años. **Matrix** es el valor del texto, del cual la imagen no puede escapar, ya que una y otra vez será cruzada por algún enunciado puramente discursivo. La divergencia del **Avant Pop** con las manifestaciones pop precedentes es que, en esta oportunidad, ya dejamos de obedecer la linealidad histórica para sumergirnos y partir desde una dimensión paralela; no reaccionamos de

manera dialéctica en contra de todo el pop del pasado, sino que, aunque admitamos parentescos imposibles, el **nuestro es pop de otro sitio** muy distinto a éste.”

**1.5.** En el invierno europeo del año 2000, Mondadori – Barcelona editaba, en la colección Reservoir Books, ALMANAQUE – INVASORES DE MARTE, suerte de borrador apresurado para una inminente **summa Avant Pop** hispanoescribiente, antología que articuló relatos de César Aira, Roberto Bolaño y Rodrigo Fresán, junto a un ensayo posliminar y explícitamente alineado a la propuesta de Mark Amerika, firmado por el joven catalán Eloy Fernández Porta.

## DOS

**2.1.** El Pop no es un estilo. Nunca lo fue, aunque algunos artistas lo hayan practicado como tal y

su influencia se haya sentido. Es, más exactamente, un tratamiento de reconfiguración icónica; sus efectos no van direccionados sólo para actuar en los límites de la escena del arte, sino que desean devorarse y sacudir a la cultura en sí.

En algún momento se lo llegó a confundir con la particularidad de un gusto (y así muchos glosaron el ya clásico ensayo sesentista sobre el **Camp** de Susan Sontag, que forma parte de su libro **Contra la interpretación**). Quizá más acertado y en sintonía, Jean Baudrillard diferenció, en un ensayo de 1970, **La société de consommation**, que el pop, al desplazar y eliminar la representación (que había regido la operatoria de las artes visuales hasta la irrupción de pop) nos empujó a la intemperie del reino absoluto del signo. El arte ya no más como vehículo de representaciones, pues ya nada más representa que la emergencia de un mero signo.

**2.2.** Es cierto que la Historia del Arte bien podría definirse como la permanente creación y su consecuente abandono de mecanismos de apropiación y adaptación, de toda una sumatoria plagios encubiertos – incluso inconscientes o meramente participativos –, donde el estilo aparecería únicamente como tecnología para disimular el plagio (insisto: voluntario o involuntario).

El Pop se materializa entonces al modo de una instancia (quizá la primera) en que todos estos mecanismos y tecnologías se ponen en escena como un arte en sí, es decir, en un primer plano, reclamando su “ser arte”. El objeto (la imagen) en tanto procedimiento de cita y recontextualización.

Y es que el Pop reapropia, recicla, retoma. Lleva a su punto culminante una teoría de la recepción (ya que el Pop es fundamentalmente receptivo, transfiguración consumada de lo previo). Es la fatiga de la relación representativa hacia un mundo

de objetos que son llevados a encontrar su síntesis universal en un puro signo.

**2.3.** Resituémosnos en su origen inglés (uno de sus orígenes): el fabuloso collage de Richard Hamilton, de 1956: **¿Pero qué hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan acogedores?**, obra que de inmediato traza su constelación con Hausmann, Schwitters y Peter Blake, y de éste último en línea directa a The Beatles y su revolución estética en la tapa de los discos. El arte del clip no es más que una consecuencia tardía de este prolijo desbarajuste, donde no sería justo olvidarnos de los atentados de recortes del novelista y dramaturgo Joe Orton.

**2.4.** No sería justo acabar este apartado sin una más no sea leve mención a los textos de Gillo Dorfles, sobre todo sus pioneras obras **Oscilaciones del gusto** y **Nuevos mitos, nuevos ri-**

tos.

## TRES

**3.1.** La prehistoria Pop argentina se propone (o debería proponerse) en dos vértices: el primero, la fase final (incluso terminal) de un pensamiento informalista. El segundo, como la puesta en escena y reinención de un ejercicio teórico (el pensamiento aplicado a una forma de vida muy de época).

**3.2.** El primer **poeta conceptual** argentino viajó, por una beca, en barco con María Elena Walsh. Y se reconocía, ya no como **grecorromano** sino como **grecoputo** (Por favor, no dejen de leer el capítulo que le dedica Julio Llinás en su autobiográfica **Flat Lux**). Adolescente zafado, alumno de Tomás Maldonado y Lidy Prati, hacia fines de los cuarenta **Alberto Greco** salta

de la poesía a la narración, de la pintura al diseño, del teatro al escándalo. Viaja al altiplano (cuarenta años antes de **De Loof** comprende que nada hay más fashion que Bolivia) y sueña con mixturar los chongos bolivianos con el **Gran Vidrio** de **Duchamp**. Habitué de la librería **Juan Cristóbal**, donde no sólo contemporiza con González Lanuza, Oliverio Gironde, Manucho Mujica Láinez (que fue uno de sus protectores y difusores – tampoco dejen de leer la crónica que aparece en su libro **Los porteños**), y Bioy, en el que consigue levante pese a no ser un lugar de levante, Greco presenta una plaquette artesanal de 150 ejemplares (alguno ahora dirá eso fue *minimalismo temprano, naifcore* y *haikus calientes*) a la que titula **Fiesta**. La presentación – hito de los hitos donde **el concepto cayó del cielo** – finalizó en una comisaría (así lo quiso la policía no tan distinta a la de medio siglo después). Por ese entonces Greco se interesa por las cien-

cias ocultas, el esoterismo y las pijas con igual devoción, él mismo se describirá como **“un pu- to enamorado en la senda de Genet”**.

**3.3** “Fiesta de hueco y sombra / hay en mi corazón / Va creciendo tu voz fresca , en calma, como la sombra de un / Manzano al mediodía / Fiesta de pez y ola hay en mi corazón /Voy con tu nombre. Es como si llevara todas las llaves del mundo, inclusive la de los sueños y la de los jardines de los niños / Reverdece el tiempo en cualquier estación que llegues, con tu semilla primera /Te amaría como sólo puede amar el estío la frescura de las naranjas /Fiesta de caracol despierto por la lluvia hay en mi corazón”.

**3.4.** Antes de popularizarse en el chongaje que pulula en los confines del **Club de Clan**, antes de volverse íntimo de la megaestrella Palito Ortega y del mismísimo Duchamp (con quien jugaba

al ajedrez como quien se duerme con la televisión

– **La conexión Greco: De Palito a Duchamp,**

Vox Virtual número uno, [www.voxvirtual.org](http://www.voxvirtual.org) - )

Greco cosechaba éxitos en la Sociedad Argentina de Escritores (también antes de la Revolución Libertadora) leyendo sus narraciones de concepto (“*Me encanta decir **La Sade** en vez de **Sade**. Suena más maricón*”, dirá).

**3.5.** Pregunto yo ahora: **el conceptualismo de Alberto Greco**, la genealogía de su **Vivo Dito**,

¿procede de las artes visuales? ¿O de la poesía? ¿O de un punto equidistante de una y otra? Greco ¿se cagaba, en esta diferencia, en esta escisión, de la misma forma en que tantos alquimistas soñaron transmutar la mierda en oro? En Greco está Duchamp, no sólo como influencia, sino como vecino, como dama de paseo por los restaurantes neoyorquinos. En Greco está la pintura y también el *charme* de Silvina Ocampo. Cuando



Greco era apenas post adolescente (quizá nunca dejó de serlo), Silvina Ocampo lo hizo esperar, en el living de su casa de la calle Posadas, durante horas, junto a su amigo Pepe Fernández. Horas. Silvina jamás se presentó. Esa misma noche, telefoné a Fernández y el confesó: **“los estuve espiando todo el tiempo. Se los veía preciosos sentaditos, desaliñados, con esas crenchas que tanto me inspiran”**. Esta acción tan voluntaria fue una de las tantas absorbidas por la esponja – Greco.

**3.6.** Pues lo más fabuloso de su irrupción, fue su estatuto zigzagueante. Su teoría jamás verbalizada. Su no – dogma. **Vivir el concepto como quien se enamora.** Greco estuvo enamorado mucho tiempo de Claudio (así, a secas), y éste fue su poesía de concepto.

En Madrid, hace casi cuarenta años, Pedro Cá-

mara, presuntamente crítico de arte, escribía como copete al reportaje de Greco del 30 de julio de 1964 que enseguida transcribo:

*“En la sala Juana Mordó inauguró anteayer una Exposición de sus obras el pintor y poeta Alberto Greco. Había mucha expectación y ambiente el día de la inauguración. Telas pintadas, algunas solamente dibujadas; collages y, delante de dos lienzos, una vieja vendiendo dulces y un ciego. La impresión primera era extrañísima; después, no había forma de adaptarse a ese nuevo mundo plástico, que nos hablaba del pintor. En definitiva, lienzos y personas eran la obra expuesta. Pregunto a Greco:*

**-Greco ¿qué es lo que haces?**

*-Vivo y trato de dar vitalidad a lo que hago. Des-*



pués, hago lo que todo el mundo: duermo, como, camino...

**-¿Por qué ponés modelos vivos delante de los cuadros?**

-Porque son el cuadro mismo. Es la incorporación de objetos vivos a la tela.

**-Entonces ¿qué hacés con los vivos?**

-Los dejo seguir viviendo en la casa del comprador.

**-¿Es mercado de vivos?**

-Yo soy un vivo. Aunque hay tantos vivos sueltos que no tendría telas suficientes para ponerlos.

**-¿Qué vivos te interesan?**

-Los vitales, aunque parezca un juego de pala-

bras.

**-¿Qué opinás de los pintores que pintan?**

-Me parece muy bien si lo necesitan, aunque creo en la muerte natural de muchos de ellos.

**-¿Por qué te llamas Greco?**

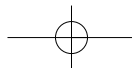
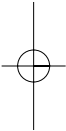
-Porque mi Papá se llamaba Greco, mi abuelo también, y el único que no se llamaba Greco es **el otro.**

**-¿Qué opinas del Otro Greco?**

-No me gusta.

**-¿Quiénes fueron tus maestros?**

-Tuve muchos. Como diría un muchacho de mi



# Ruth Benzacar

27 de agosto al 4 de octubre

## MARTIN DI GIROLAMO

*“Cliché”*

ESCULTURAS

Nuevo Espacio

## GUILLERMO FAIVOVICH

**RUTH BENZACAR**

Florida 1000 CP: C1005AAT  
4313-8480 Ciudad de Buenos Aires , Argentina  
<http://www.ruthbenzacar.com>  
LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30

# Los miembros actuales de la SAAP, el espectro del arte contemporáneo y

Una ilustre desconocida: la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos

Por Mariano Oropeza

No la conozco, he dado un algún curso hace tiempo, pero la verdad no sé bien cómo funciona y qué hace. Me han hecho socio honorario o vitalicio aunque nunca participé. Ni siquiera tengo idea de quién es el presidente”, responde Juan Carlos Distéfano, socio honorario número 0012 de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Una apreciación que no es exclusiva de Distéfano, uno de los varios artistas consultados, sino compartida por amplios círculos de la cultura en donde poco se conoce la existencia de la sociedad. Entre jocoso y molesto Osvaldo Attila, actual presidente de la SAAP, recuerda que hace unos años en una mesa en la que participaba junto a Marcos Aguinis el escritor luego de una larga discusión le pre-

guntó quién era y a quién representaba.

En principio la SAAP tiene entre sus objetivos representar y defender la actividad profesional, impulsando una “custodia de los intereses” de los artistas, según aparece en el folio de fundación de 1925. Pero como sintetiza Nora Correas “muchos afirman que es una institución muerta” y para nada representativa debido a “que no se ubica a la par de lo que está sucediendo, ni artísticamente, ni gremialmente”.

Attila expresa que nunca no se postergó la acción gremial en apoyo de los artistas a pesar de las dificultades circunstanciales. Acota que desde la época de los primeros promotores, Emilio Pettoruti, Soto Avendano, Agustín Riganelli, Alfredo Bigatti, Alberto Rossi y Raquel Forner, se han emitido más de 2500 comunicados de protesta y reclamo, centenares de actos y varios juicios en de-

# de la SAAP ¿representan el por áneo y a sus actores?

fensa del artista y su obra. Bajo esta orientación fuertemente gremial la sociedad se instituyó para “proteger los intereses de los artistas y representar a los artistas ante el Estado y la sociedad civil”. Una actitud que no deja de lado los aspectos profesionales y culturales de los artistas, agrega el presidente, en tren de desplegar los ejes de la SAAP.

“¿Los gremios para qué sirven?”, se pregunta Attila, “sirven cuando representan a los que laburarán”. Para pertenecer a la SAAP se precisa la conformidad de una comisión directiva, cuyos miembros se renuevan cada tres años. A partir de 2002 esta comisión se integra con Pedro Gaeta, Hugo Dinzelbacher, Rodolfo Martínez y Julio Racioppi, junto al presidente.

La comisión es la encargada de permitir el acceso de nuevos socios, de elevar a los miembros

de adherentes a activos, con lo cual pueden participar en las elecciones, y de designar a los socios honorarios. Una extensa lista de honorarios que incluye a varios artistas ya fallecidos y otros legendarios como Felipe Noé o el mismo Attila.

Para la comisión constituye “difícil determinar quién es artista. Cuando se habla de arte no es un oficio sino la expresión adecuada de un lenguaje de la forma visual”, y recordando el presidente expresa que, “cuando yo ingresé a la SAAP era socio adherente y para ser miembro activo me evaluaron mis pares”. Frunce el ceño, recorre los dibujos de su taller, y se despacha: “Claro que en la SAAP no había tipos como el del Museo Nacional de Bellas Artes –Jorge Glusberg– que dice que nosotros somos “provincianos”. Pero una cosa es un pobre funcionario, no hablo de Glusberg porque no quiero darle importancia, y otra muy

distinta es el artista. Quizá para él Andy Warhol sea un artista. En cambio ante 400 alumnos en la facultad repito: "Andy Warhol no existe. Es sólo un producto del que hicieron una marca". En el fondo suenan los cañones de una vieja disputa entre el CAYC dirigido por Glusberg, de "tendencias burguesas, que se llenan la boca hablando de Casimir Malevich y Marcel Duchamp y piensan que eso es arte", y la SAAP que históricamente estuvo cercana a las filas del ortodoxo partido comunista.

"Los artistas tienen que reunir un currículum para participar en la sociedad. O sea, contar con exposiciones, críticas en medios, premios, etc. Nosotros sabemos quiénes son los que están en el medio. Uno no puede decirle a cualquiera con un cuadrito o una cajita bajo el brazo que está admitido", detalla finalmente Attila en cuanto a los requisitos

de ingreso.

Una de las principales críticas a la sociedad es el nulo recambio de autoridades, en parte debido a que varios de sus integrantes continúan en cargos que si bien son honorarios tienen "un peso gravitante en algunos temas como las designaciones de jurados en concursos", comentan los artistas. Attila atraviesa el cuarto período de los cuales el último es consecutivo ya que ha sido reelegido el año pasado en unas elecciones de lista única. Correas afirma que "la SAAP no acepta cambios porque su estructura parece solidificada. Hay gente aparentemente enquistada que no quiere perder el puesto. Aparece entonces como una asociación envejecida ante la mirada de los demás". Coincide de esa manera con Elda Ferritto quien sostiene que "los miembros actuales de la SAAP no representan el espectro del arte con-

temporáneo ni a sus actores”.

Los intentos recientes de renovación de la sociedad se remontan a la primera parte de los setenta. El Sindicato Unico de Artistas Plásticos, iniciado por Juan Carlos Romero, Diana Dowek y otras personas involucradas en la militancia política, consiguió una gran cantidad de afiliados con un trabajo sindical que tenía la anuencia de la SAAP. La llegada del Proceso desmembró una experiencia alternativa de una asociación de artistas basada en las relaciones horizontales, el no manejo discrecional de las cúpulas y una definida posición civil de los artistas en el marco social.

Con el retorno de la democracia algunos artistas encabezados por Noé propugnaron darle a la sociedad “un perfil más democrático. Teníamos diferencias con los dirigentes de la sociedad no sólo ideológicas partidarias sino estéticas”, reme-

mora Ferrato, “ahí nos enteramos que había que tener 3 años de actividad de miembro activo dentro la sociedad para presentar una lista y pocos tenían esa condición”. Luego de esta última gestión fallida no existieron acercamientos de nuevas inquietudes de artistas diferentes a los tradicionales de la sociedad. Como acota un conocido curador la existencia de la SAAP hoy se recuerda cuando algún desprevenido peatón observa el interior del salón del edificio de Viamonte, aquel comprado por Leopoldo Presas durante su presidencia, sumergido en un clima de oscuridad y silencio similar al de un panteón.

Uno de los socios próximos a la comisión directiva se sinceró y comentó “la función gremial de la sociedad es realmente inexistente”. Argumentó que el principal motivo se centra en la falta de financiamiento. La única entrada de la sociedad

corresponde al aporte de alrededor de 600 socios, sobre mil quinientos empadronados, que abonan una cuota de diez pesos mensuales. A mediados de los ochenta la SAAP presentó un proyecto, que tuvo media sanción en Diputados, en el cual mediante la autenticación regulada de las obras se recaudaba un fondo para sostener distintas asistencias sociales para los artistas. “El problema del presupuesto es lo que hace que la sociedad no tenga mucha capacidad de acción. Además los gremios en el país fueron desapareciendo en los últimos años”, señala Attila. “Los artistas están bastante solos, sufren una carencia grande en la cuestión de sus derechos y no tienen ningún tipo de protección. En una época había un convenio con la Asociación de Actores, ahora ya no lo tenemos más, no hay ningún tipo de resguardo. Es un tema difícil por la falta

de contribuciones regulares a una caja”, se explica Correa, una de las impulsoras de la Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina (AAVRA). Fundada en 2001, a la sombra de la implosión del gobierno de la Alianza, la espiral de violencia en las calles y el atentado a las torres gemelas, con nombres de la trayectoria de León Ferrari y Margarita Paksa, esta nueva asociación se presenta sin autoridades, sin una definida orientación ideológica y con un espíritu aperturista que “discuta cuestiones del presente”. Entre sus primeras acciones aparece la muestra de “Las camitas” en el Centro Cultural Recoleta a fin de año pasado, un recordatorio del golpe militar de 1976 en marzo pasado y una intervención por la paz en la avenida 9 de Julio. En su faceta gremial obtuvo hace poco tiempo la personería jurídica y tramita el registro ante las autoridades mi-



LUISA PEDROUZO

# GABRIEL VALANSI

“AMATEUR”

INAUGURACION

3 de septiembre 2003 19 hs

Arenales 834 - Recoleta - Buenos Aires, Argentina - 4325-5110

**ASGA**

Galería Alberto Sendrós

**Ignacio Amespil  
Tomás Espina  
Mauro Giaconi**

“Entre líneas”  
Curador: Rodrigo Alonso  
“Agosto / septiembre”

Galería Alberto Sendrós  
Pasaje Tres Sargentos 359  
C1054AAA Buenos Aires

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

# Guillermo Kuitca: un adalid de la modernidad

Por **Mario H. Gradowczyk**

(mgrado@interlink.com.ar)

Habitaciones, seres diminutos, escenarios, camas, mapas, ciudades, cementerios, alambres de púa, silencios, perspectivas, palabras, manchas, colchones, vacíos, acumulaciones, espinas, sombras, escaleras, serpientes, un corazón, más ciudades imaginarias, teatros, rizomas, conejos, plantas de edificios, repeticiones, tramas, líneas en fuga, círculos, huellas, hojas de ruta, más vacíos, una mano, botones, lágrimas, una cruz, otros silencios, la valija que no ha llegado; esta enumeración conforma una suerte de taxonomía impura de la obra de Guillermo Kuitca. Quizá *taxonomía* no sea la palabra más apropia-

da para intentar un acercamiento a esa obra compleja; no encuentro algo más ajustado que se aproxime a esa multiplicidad de imágenes y actitudes frente al mundo cotidiano, a las cosas elementales, a lo contemporáneo. Es que el artista desata imágenes de un mundo de cosas banales —no por ello menos terribles— y otras que no lo son. En esa enumeración está la clave de un pensamiento que hace trizas lo canónico, lo estructurado, se evade de lo contingente, crea un mundo de ensoñaciones y lo proyecta con espantosa eficacia desde una ciudad casi aislada, casi tercermundista, engreida y autosuficiente. Ciudad donde se pergeñaron enumeraciones gloriosas (la de Borges) —rescatada por la máquina pensante de Foucault— y otras mucho más tenebrosas, inscriptas en triángulos blan-

cos.

Es un universo que registra los pasos de un golem silencioso, los humos de los crematorios, el terciopelo de las butacas y los dorados de las óperas europeas, la angustiante cotidianidad, los delirantes planos de color amarillo, los fuegos de abalorios, la persistencia de la memoria, la cinta transportadora de equipajes, ese angustiante *no lugar* de pesadilla que se repite, viaje a viaje.

Sus series de pinturas han sido registradas en formatos generosos. En algunas, repeticiones obsesivas intentan archivar, sobre las pequeñas irregularidades del cotin, una cosmología de itinerarios reales e imaginarios que conducen a mundos casi inaccesibles. Es como si valiera la pena registrar —

con la geometría utilizada por los geógrafos— un destino singular, un laberinto de infinitos recorridos pintados con esmero, con nombres de lugares minuciosamente elegidos, lugares que tendremos que recorrer un día. Pero no basta con presentar un ejemplar, hay que construir una acumulación, una multiplicidad, tal como Kuitca mostrara en muestras antológicas. Una gran cantidad de pequeñas camas (un colchón montado sobre una estructura frágil de madera con cuatro patas) dispuestas en grandes espacios, conforma una pampa tan frágil como la memoria que en ella se oculta. No se trata ya una multiplicidad mecánica, de esas hojas apiladas preparadas para el visitante las levante y se las lleve, o esa acumulación de caramelos en un rincón, sino la construcción —quizá la palabra re-



construcción sea la más adecuada— de un espacio manual, de un gran artefacto que opera en el plano imaginativo del observador.

Fiel a su pasado, Kuitca elude el problema de la representación de la figura, pero no por ello se olvida de ella. Sus personajes son minúsculos, desproporcionados, como si se tratara de muñecos instalados en una maqueta, dentro de un espacio que minimiza su capacidad corpórea, y las metamorfosea, a veces, dejando amplios espacios vacíos para que el observador se proyecte e ingrese dentro del cuadro.

En una pintura reciente, se observa gran cantidad de siluetas, son numerosas vistas planimétricas del esquema de un confesionario. Es extraño el tema.

Ya nos habíamos acostumbrado a la negación formal de la figura en las pinturas de la *Neufert Suites* con sus largas mesas de banquetes y oficinas vacías; generadores; mini-golfs; “peep-shows” o cabinas de video; material de gimnasia; confesionarios, altares, misericordias; todas estas multiplicidades que nos remiten a un mundo ordenado, tabulado y medido con meticulosidad teutónica. (El Nuefert es un libro que cataloga las diferentes medidas indispensables para el diseño arquitectónico.) Despojada de todo aliento vital, esa álgebra de elementos discretos aparece sumergida en el silencio de un mar de hielo, lo que explicaría, quizá, el porqué del azulado del fondo. Pero ahora, en esta nueva pintura, el punto de vista elegido está más cerca; ya se observan claramente las siluetas del

confesor y del penitente arrodillado distribuidas al azar. Quizá se trate de 20 o 30 imágenes, no es necesario contarlas, no conforman ningún orden conocido, pero no podría decirse que estén desordenadas. ¿A qué sistemática responden? ¿Sería acaso el registro fotográfico de un ángel enviado desde el cielo para informar a sus superiores sobre las extrañas actividades que se realizan en esos gigantescos espacios, casi siempre vacíos? ¿Sería otra manera de hacer recordar, en este mundo atomizado y de multiplicidades, que la problemática de figura y fondo se mantiene aún vigente? ¿O no sería acaso una afirmación de Kuitca de que el *dictum* cezánneo:

*El artista es sólo un receptáculo de sensaciones, un cerebro, un aparato registrador...Pues*

*claro, un buen aparato, frágil, complicado, especialmente en relación a otros...* está siempre presente; que el acto de pintar es un hecho digno de ser compartido con generosidad?

No todo es sublimación, medida y orden en la pintura de Kuitca. Esa imagen descentralizada y casi deshumanizada de un mundo que todo lo registra, y del cual no podemos escapar, marca sólo un aspecto del universo del artista. Pero hay más. Que el artista se enfrenta con el caos cada vez que se pone delante de la tela vacía o de la hoja en blanco no es un hecho nuevo, de este síndrome analizado por Deleuze y Guattari y han hablado desde Paul Cézanne a Philip Guston. Ese continuo enfrentamiento del artista con la hoja en blanco, esa capa-

# Berni forever: zigzagueante k arma pa

**Por Cristina Rossi**

**H**ace poco tiempo, los avatares padecidos por el mural que pintara David Alfaro Siqueiros junto a un grupo de artistas en la quinta que Natalio Botana tenía en Don Torcuato, volvieron a poner sobre el tapete la valoración que los argentinos brindamos a nuestro patrimonio cultural.

Entre las justificaciones de unos y los esfuerzos por salvarlo de otros, al abrir los contenedores las autoridades y los periodistas presentes –así como los que seguimos las novedades desde los medios– asistimos a la comprobación de un deterioro largamente anunciado. Efectivamente, los técnicos que lo “levantaron” de su emplazamiento habían tomado las provisiones necesarias para un viaje inmediato y los once años que la obra estuvo almacenada bajo la intemperie completaron la tarea de destrucción. Con seguridad no es la única obra que recibió un tratamiento poco adecuado pero, sin embargo, es un caso interesante para preguntarnos qué nos ocurre a los argentinos cuando se trata preservar o recuperar las huellas de nuestro

pasado.

*Ejercicio Plástico* fue la única obra que Siqueiros logró realizar en la que habría sido su segunda estancia en nuestro país<sup>1</sup>, mientras intentaba extender la experiencia muralista a toda Sudamérica. En la Argentina, frente a la imposibilidad de conseguir las paredes de los edificios públicos, de las fábricas o de los silos a los que aspiraba, formó el Equipo Poligráfico Lino E. Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y al uruguayo Enrique Lázaro? que pintó la bodega que se encontraba en el subsuelo de la quinta del director del diario *Crítica*. La talla de los artistas que intervinieron impidió que el mural fuera olvidado por la historia del arte argentino.

Sin embargo, la historia es una construcción sobre la que operan diferentes formas de censura y autocensura que, en algunos momentos, parecen haber contribuido a deslucir el rol que jugaron algunos artistas latinoamericanos en los debates internacionales. Al pensar sobre ciertas zonas de sombra en los relatos históricos es importante tener en cuenta que, aún bajo el “paraguas” de una misma época,

# el arma para *Ejercicio Plástico*

los artistas trazan su propia trayectoria rescatando y “olvidando” diferentes aspectos de su actividad así como los estudiosos seleccionan aquella porción del pasado sobre la que les interesa arrojar luz. En este sentido, los relatos tradicionales de las artes plásticas argentinas han sido bastante renuentes a mostrar los vínculos entre arte y política. Afortunadamente, esto fue cambiando en las últimas décadas aunque no estamos exentos de toparnos con algún frente de resistencia. Los análisis más recientes de la obra de Spilimbergo, Berni o Castagnino no omiten su militancia, sin que esto signifique que todos le concedan la misma importancia. Por su parte, la historia del muralismo mexicano no desconoció a *Ejercicio Plástico*, aunque frente a un catálogo de obras de fuerte contenido político, el mural realizado en la Argentina sólo recientemente ha ido cobrando la relevancia que tuvo en el desarrollo de lo que el propio Siqueiros llamó la segunda etapa de su obra mural. Me refiero a la experiencia de la construcción de la “caja plástica” mediante el uso de geometría proyectiva y pers-

pectiva esférica, la sustitución del boceto por las imágenes proyectadas desde diferentes ángulos, el planteo de una composición sobre la base de un amazón de circunferencias paralelas y concéntricas, el trazado armónico de cada panel sometido a una reorganización en función del conjunto con las que el Equipo Poligráfico había creado esas figuras que se acercaban al espectador y que ubicaron a esta obra en la base de las estrategias que Siqueiros emplearía, más tarde, en murales como el del Sindicato Mexicano de Electricistas<sup>2</sup>. Estrategias que, seguramente, habrán impactado fuertemente en Castagnino, quien era un joven estudiante de arquitectura cuando tuvo a su cargo el trazado de la composición de *Ejercicio*. Justamente fue él quien en la década del '60 dando una mirada retrospectiva sobre aquellas experiencias realizadas mucho antes de la conquista norteamericana del arte moderno, observaba que “el planteo de suplantar el pincel por otras herramientas como el soplete o por el chorreado fibriforme de los materiales sintéticos o el rodi-

*llo y la estampa resultaba audaz y demoledor de normas ya clásicas”, aún reconociendo que (especialmente después de las experiencias de Jackson Pollock): “ha pasado mucha agua bajo los puentes y hoy ya no extraña la colocación de una tela en horizontal”<sup>6</sup>.*

Por otra parte, en los últimos años fueron revisitadas las polémicas encendidas por Siqueiros en nuestro medio<sup>4</sup>, así como su actuación tendiente a la creación de un Sindicato de Artistas Plásticos<sup>5</sup>. Poniendo el foco en los intercambios de aquellos años, me interesa destacar la opinión que Berni dirigiera a *Commune, revue de l'Association des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires* (A.E.A.R.), cuando entre mayo y junio de 1935 organizó una encuesta a partir de la pregunta “*Où va la peinture?*”<sup>6</sup>.

Berni compartió las páginas de esta publicación parisina con artistas de la estatura de André Derain, Max Ernst, Yves Tanguy, Amédée Ozenfant, André Lhote, Robert Delaunay y Fernand Léger, por citar sólo algunos<sup>7</sup>, enviando la siguiente respuesta:

*“Cada época y cada clase han tenido sus medios técnicos de expresión artística de acuerdo con sus sentimientos, sus conceptos y su*

*ideología dominante.*

*En Grecia y en la Roma Antigua, los pintores empleaban preferentemente la encáustica y la pintura al temple. En la Edad Media, el feudalismo encuentra en la pintura al fresco un medio formidable de propaganda religiosa entre las masas. El Renacimiento descubre con la pintura al óleo un nuevo vehículo perfectamente adecuado a las nuevas necesidades de expresión plástica, que llegarán a ser la técnica por excelencia de la sociedad burguesa. Hacia mediados del siglo pasado, en coincidencia con las últimas etapas del desarrollo de la técnica individualista de la pintura de caballete, se operó una gran revolución que cambia el panorama del mundo de las formas gráficas. La fotografía, el fotograbado y el gran desarrollo de las artes gráficas aumentaron considerablemente el campo de expresión plástica. Desde entonces, los elementos tradicionales para el trabajo estético y documental perdieron terreno frente a las nuevas técnicas. La burguesía aprovecha esos descubrimientos, pero sólo el proletariado ruso llega a emplearlos según un criterio científico, artístico y al alcance de las grandes*



*masas.*

*La ciencia pone nuevos medios técnicos al alcance del artista, quien poco a poco descubre su utilidad. Nosotros podemos citar, para dar un ejemplo, las nuevas materias colorantes: el Duco, las lacas, los silicatos de sodio, etc., que se emplean con la brocha mecánica a aire, debido a su propiedad de secado instantáneo. Hasta ahora, sólo la industria usaba esos medios técnicos en la pintura de carrocerías, muebles, fachadas, etc. El artista no ha descubierto inmediatamente su valor y la trascendencia que ellos pueden tener en la historia de las artes plásticas.*

*El resultado obtenido con la brocha mecánica en la realización de la pintura monumental, su eficacia y superioridad en comparación con la brocha de pelo y madera (pincel) han sido probadas ya en varias ocasiones. El primer ensayo fue realizado por el pintor mexicano Siqueiros con un equipo de pintores sobre un muro de 32 metros de largo por 9 de alto, en el Center Place de Los Angeles. En Buenos Aires, ese mismo artista ha formado un equipo de cinco pintores, entre ellos yo mismo, y ha realizado, sobre un muro interior un fresco de 200*

*metros cuadrados. El método utilizado fue el del fresco tradicional sobre un revestimiento de cal y arena. Pero en lugar del pincel, empleamos la brocha mecánica. Una vez seco el revestimiento, y considerado el verdadero efecto de la pintura al fresco, hicimos los últimos retoques al silicato de sodio.*

*Yo creo que se puede abandonar el método de pintar sobre revestimiento fresco. La química moderna nos ha descubierto nuevas materias colorantes y mordientes invulnerables, capaces de resistir al tiempo. El silicato de sodio resiste con éxito al aire libre y a la luz sobre los muros exteriores.*

*Nosotros hemos realizado un ensayo con laca, aplicada con brocha mecánica, sobre una tela de 3 metros por 2, convenientemente preparada con anterioridad. Los resultados técnicos han sido extraordinarios; la brocha mecánica permite modelar el volumen de los planos con una facilidad y una perfección que nunca se obtendría con la ayuda del pincel.*

*Podemos imaginar el enorme interés que tendrá para pintar muros de centenares de metros donde trabajarían equipos de pintores bien dirigidos y que permitirían la realización*

# Los desconocidos de siempre

Acerca de las dos primeras muestras del Proyecto sala 2,  
del Centro Cultural Borges.

Aspectos desconocidos de artistas conocidos.

## Por Gachi Hasper

**S**e hace lógico inventar este ciclo curatorial de contemporáneos, no en un esfuerzo por establecerme como curadora sino como artista.

Creo oportuno exhibir en este ciclo a figuras que han crecido y vivido en esta ciudad, emergiendo de las fuerzas vivas de los artistas mismos -y asumir en algunos casos la urgente repatriación-

Ellos, ya son *famosos* -concepto vapuleado si lo hay-. En el proyecto *Aspectos desconocidos de artistas conocidos*, lo que se mostrará son obras

maravillosas e inéditas en nuestro país.

La consideración de hacer un proyecto con artistas que implican una suma de diferentes medios o soportes e intereses con trayectorias y edades nace por cansancio a las selecciones dadas por tema, década o género de pertenencia y por técnica empleada.

El ciclo es básicamente la presentación de individuos ,cada uno un universo , en este caso acompañado de la publicación de escritos de los artistas mismos.

Adelanto la lista completa del ciclo :

Ernesto Ballesteros, Juana Neumann-Nicolas Do-

mingez Nacif-Carlos Huffmann, Fabio Kacero, Judi Werthein, Fabián Hoffman, Enrique Ahriman (homenaje), Florencia Böhlik-Esteban Castell-Fabiana Falcon, Diana Aisenberg

A continuación breves introducciones a dos exhibiciones de lo que ya ha sido estrenado,

### **Ernesto Ballesteros**

Artista de compleja producción con base en la pintura. A principios de los '80 en el grupo de la X creó al popular personaje metafísico de histo-

rieta *Vito Ver*. Hace bastante más de una década que Ballesteros ha comenzado a hacer una investigación sobre el espacio como universo planetario, como viaje científico. Empezando en series de pinturas monocromas negras -amarillo de napolí y las azules y rojas a principios de los '90, como sus recientes dibujos conceptuales, sobre tela blanca, papel o pared acerca de la relación corporal del artista sobre la materia y de contar los números de sus acciones. Su fotografía es inédita y reveladora en relación al resto de las obras conocidas.

### ***Fuentes De Luces Tapadas :***

Sala negra. Luces apenas las necesarias, pocas y

# A la pipetua con el foco!

(Uno de los premios de la Bienal Venus en Tandil)\*

**Por Jorge Di Paola**

Escuché un ruido de papel que se deslizaba después del timbre sobre las baldosas ajedrezadas. Había en el zaguán un sobre un poco más grande que los comunes, un poco más ancho, un poco más resistente. Estampilla. Remite Xil Buffone. Era la segunda o tercera obra que nos llegaba. Sentí cierto crujido al tocarlo. Lo abrí con cuidado sobre una mesa. Estaba recubierta con un papel traslúcido, un regalo casero para el cumple de un amigo, sacado de los cajones. Brillaba como un diamante en las malas. “Foco aplanado” decía el papel.

Unos 20, 25 centímetros de largo. La forma irregular y armónica, concavidades y convexidades.

Lo apoyé con cuidado sobre la pared. Era casi una nada, una pizza, unas gotas. Me quedé mirándolo

porque esa miniatura contenía una inmensidad. Armonías fractales y una visión conceptual en un objeto para fascinarse. Traía consigo la idea de un cambio de dimensiones, la esfera y el cono invertido que son las geometrías que definen un foco pasaban a una dimensión intermedia, (cortejaban el bajorelieve) pasaban a un plano con aristas curvas. Habrá que verla como un cuadro y pensarla como arte conceptual, y eso podría producir un vértigo tranquilo, disquisiciones.

En la pieza apenas perceptible estaba sugerido el proceso: un volumen es aplastado por una fuerza o un peso, o cae y la gravedad lo aplasta, o ambos.\*\*

En la calle poco después escuché a un auto cuando reventaba una botella de plástico. Claro, en “Foco” hay una acción presente siempre, ese eco o sugerencia de su historia. Porque en este pequeño objeto se manifiesta su historia.

# Tandil como obra de arte

La Bienal Venus como una de las Bellas Artes. El punto de vista de un miembro del equipo organizador, bastante compartido

## Por Jorge Di Paola

Quando presentamos el proyecto al concurso Venus todavía estábamos discutiendo con Cristian y Chango si íbamos a encarar a la Bienal como una obra de arte ella misma. A pesar de la experiencia de administración del Museo de Tandil que traía Cristian al equipo, entre amigos lo considerábamos más un artista; Chango, cuya ironía lo llevó a anotarse en el proyecto Venus como comerciante, rearmaba su caserón como una instalación. Y no nos sujetaba ninguna institución ni ningún compromiso salvo cumplir las reglas de juego de los premios compartidos y a atender las demandas que se presentaran. Casa Chango se nos ofrecía como espacio sin prejuicios y experimental, abierto a lo que sucediera.

Una mirada no administrativa y desde adentro de la

creación/destrucción en que procede todo paso del arte, funcionó porque estábamos dispuestos a jugar en situación de borde.

Como mensaje claro decidimos exponer fuera de concurso, romper con la idea corriente: un museo o una galería son una caja dentro de la cual expertos eligen qué veremos. Y bueno, No. Queríamos ser parte, implicarnos lejos de una idea de asepsia, sin tanta división del trabajo.

La gente postmoderna tiene hoy visiones inéditas a las cuales solo aludimos: Vemos en la pantalla ( el ojo en toda parte del mundo) el fondo de los mares (sus criaturas que parecen zarpes del protoplasma o productos de una imaginación desbocada e irónica ¡ hay peces de las profundidades que tienen su propio farolito, Jerónimus Bosch en la pecera!!)



vemos los confines interestelares, lo infinitamente pequeño y lo desmesuradamente grande, explosiones de novas y efectos gravitatorios de agujeros negros, trazas de cometas en arrabales del sistema solar. Sin contar un acceso a menudo terrible a episodios sociales, al dolor y a la sangre de semejantes. Estas visiones han cambiado nuestra percepción tanto como nuestro imaginario actual, frecuentado por haces cada vez más acelerados de figuras.

Parece que hay mucho que repensar. Mirar ( particularmente ver) exige tal vez filosofías que no están por completo edificadas .

Ha cambiado el modo de producción, han cambiado los modos de control y los estímulos y las maneras de reaccionar ante ellos. Ha cambiado el cambio. Se producen colapsos: ya no vemos nada porque tanto se precipita; o vemos todo y le encon-

tramos su hilo rojo, la costura del sentido.

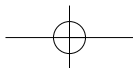
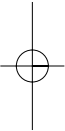
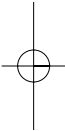
Y eso se busca en una muestra: sentidos nuevos.

El arte tiene que ser una manera de convivir con la imagen. Esto es, una manera de comprenderla.

Hay que hacer nuestras, poner en las manos una superpoblación de formas naturales y sociales; naturales porque casi todo ha sido puesto a las manos del mercado de la reproducción (desde los "secretos" de las termitas, de las estrellas novas,

de las orcas, de los huesos fósiles, y de cuanto bicho se puede adosar a una estampilla o a un canal especializado); sociales porque casi no hay forma de escapar al delirio de las mercancías y a sus efectos en los bazares y en las montañas de desperdicios, donde se amontonan los útiles descartables y los in/útiles deseables.

A la mutación vertiginosa de los estímulos hay que



# Las lentes de Grippo

Texto leído en el Homenaje a Grippo, en el marco de Estudio Abierto 2003. Participaron de la charla, Nidia Grippo, Alberto Passolini y Rafael Cippolini

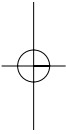
## Por Jorge Di Paola

Recuerdo el reloj digital que alimentaba la energía de una papa. Todo este tiempo sin Víctor está acompasado por el deslizamiento de esos números implacables y por una reflexión sobre su influencia, por su marca en el mundo.

Para mí es muy rara la alquimia de su última transmutación. Quiero creer que aún está (siempre haciéndola) en su obra y en los recuerdos que talló su paso por otras vidas. La imagen de ese crisol activo proviene de esa obra que vi montar en el ICI. Fa-

talmente esos números siguen su progresión, su aritmética, marcando el curso de las cosas y ahora la melancolía de su evocación. El tiempo, cada segundo, está implicado.

El mundo se parece cada vez más a lo que él temía, la desaparición estructural del trabajo vuelve anónimos a los hombres, inutiliza su mano. Un solo gesto reemplaza todas las complejas operaciones con las cuales lo humano se va construyendo junto con su entorno y cada ser debía encontrar su singularidad en la obra, sea cual fuere. Un hombre es un hacer, de allí la metáfora de los albañiles. Los



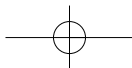
hombres se hacen a sí mismos más que a las cosas que fabrican, lo humano es un work in progress, no está dado de antemano por un rayo de significación.

Por eso su influjo y ejemplo es creciente. Sus imágenes son máquinas activas en el tiempo, no se quedan quietas. Están frente a nosotros para transformarnos porque el mismo se transformó con ellas.

Ahora mas que nunca empezamos a ver que esbozó sentidos y significados que nos acompañan

bajo ese reloj que sigo viendo, movido por la energía de una cierta manifestación de vida.

En mis recuerdos siempre aparece su manera de cocinar “en obra”, hablando, con un pequeño cuchillo que había que afilar, o un diente de ajo que había que aplastar mientras bebíamos vino. En esas acciones concentrábamos nuestros diálogos tan abiertos a la fantasía y que duraron espaciadamente más de cuarenta años. Eran de una felicidad tranquila, tenían la risa de los descubrimientos, esa alegría. La mesa. El encuentro, la invención, porque





<p><b>HOY EN EL ARTE</b></p> <p><b>Ponciano Cárdenas</b></p> <p>Pinturas y esculturas</p> <p>1 AL 20 DE SEPTIEMBRE</p> <p>Gascón 36 Tel 4981-4369</p>	<p><b>Jamel Shabazz</b></p> <p>“Back in the days”</p> <p>Inauguración 21 de agosto La muestra permanecerá abierta hasta el 20 de septiembre</p> <p><b>DABBAH TORREJON</b> Sánchez de Bustamante 1187 Palermo CP: 1173 / 4963-2581 Ciudad de Buenos Aires - Argentina</p>
<p><b>Fotografía</b></p> <p>Reproducción de obra de arte</p> <p>Digital/Negativo</p> <p><b>Maria Laura Abigador</b> <b>155181-8671</b></p>	<p><b>DEL INFINITO</b></p> <p><b>Natalia Cacchiarelli</b></p> <p>Inauguración 30 de septiembre 19 hs</p> <p><b>DEL INFINITO ARTE</b> Av. Quintana 325 PB - Recoleta CP: 1014 - 4813-8828/4815-5699 Buenos Aires , Argentina</p>
<p>“PINCELADAS Y OTROS CONDIMENTOS”</p> <p>PROGRAMA <b>SIN IMÁGENES</b> DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES RADIO CULTURA FM 97.9 SABADOS de 14 a 15 hs</p> <p><a href="http://www.artea.com.ar/pinceladas">www.artea.com.ar/pinceladas</a> - ENTREVISTAS ON LINE CON AUDIO RADIO EN VIVO ON LINE</p>	<p><b>FUNDACION DESCARTES</b></p> <p>lunes a jueves de 17 a 22</p> <p><b>Billinghamurst 901</b></p>

# Alltag und Vergessen – Argentinien 1976/2003

Una exposición (Cotidianeidad y Olvido – Argentina 1976/2003) en la Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) promete una “inspección bajo el signo de la utopía”. Se vio del 15 de marzo hasta el 20 de abril en la NGBK, Oranienstraße 14, Berlín-Kreuzberg, Alemania y a partir del 2 de setiembre en Zurich

## Por Timo Berger (desde Berlín)

Una silla vacía apartada de un escritorio; sobre la mesa, debajo de una placa de vidrio, documentos sin ordenar, Fotos y esbozos. En cualquier momento podría volver el archivador, sugiere un saco que cuelga sobre el respaldo de la silla. En la pared están pinchados los resultados de su trabajo de clasificación, todos nítidamente pegados en una hoja del mismo tamaño: una foto de un cura de un movimiento eclesiástico de base argentino junto a una postal que muestra a Joseph Beuys caminando, recortes de diarios sobre los Montoneros, unos pliegos del Senado argentino, sobre los que están pintadas personas desnudas – en alusión a casos de soborno el artista desviste a los mandatarios. La ins-

talación de **Eduardo Molinari** (1961), mezclando hechos reales y ficción, memorias colectivas e individuales, arma una historia alternativa que coloca el material de la Historia oficial en un nuevo contexto preguntando: ¿Qué es un documento? ¿Qué pueden ser formas adecuadas de la memoria, y cómo logramos que esa memoria se vuelve significativa para las luchas contemporáneas? ¿Cómo rescatamos el anhelo de los “desaparecidos” por una transformación social?

La obra de **Molinari**, llamada “**b.d.s.m.**” (Banda delincuente subversiva marxista) forma parte de la exposición “*Alltag und Vergessen – Argentinien 1976/2003*”. La muestra reúne obras de artistas argentinos y alemanes con referencia a las luchas sociales y políticas de los últimos treinta años. El

enfoque es internacionalista, el caso argentino es considerado ejemplar del fracaso del llamado modelo neoliberal, los interrogantes de los artistas ponen al desnudo las asimétricas relaciones de intercambio económico y político entre centro y periferia. La exposición intenta iniciar una comunicación entre las obras, los artistas y el público más allá de los límites de países y géneros. Recoge materiales heterogéneos bajo el signo de la utopía perdida.

La última dictadura militar (1976-83) marca una cesura que terminó con las esperanzas de un rápido cambio social. Pero aún luego de esto, no toda expresión artística es trabajo de duelo – el arte contemporáneo argentino (en la visión de los curadores) aún empeñándose en la búsqueda de los

vestigios de aquellas luchas, no deja de indagar y poner en relieve también la permanencia de los sueños que inspiraron el activismo político y cultural, entonces y ahora. De tal manera se preserva una capacidad de acción tranzando una línea de fuga hacia la utopía.

Según cuenta **Andreas Fanizadeh**, miembro de la “*Arbeitsgruppe*”, grupo de curadores, al principio del proceso de montaje de la exposición había un vacío ordenando: “En la sala de la NGBK todo estaba desmontado, primero tuvimos que levantar paredes por un par de días”. Un armado desde el fondo, que en todo caso, se puede interpretar como principio de construcción de la exposición. Al visitante no le espera ningún museo de la memoria, ningún archivo del terror, ningún monumento

consumible. Sino un espacio abierto, que invita a relacionar las fotos, instalaciones, dibujos, pinturas y videos expuestos.

Hay obras, que se completan sólo en interacción con el visitante –la banda de sonido de un vídeo de **Alicia Herrero** (1954) sobre las trabajadoras de la fábrica de *Confecciones Brukman* se hace en vivo, grabando los sonidos de los visitantes y pasándolos de vuelta por unos altoparlantes. La obra artística de Argentina se ve a través de su recepción en Alemania. Un signo utópico– ya que las relaciones entre ambos países muchas veces quedó registrada en sus épocas oscuras. Después de la Segunda Guerra Mundial Genocidas nazis, bajo la protección de Perón, encontraron refugio en Argentina, el gobierno alemán (social-

demócrata) apoyó la dictadura militar de los años setenta.

Otro diálogo se desarrolla entre la obras de dos argentinos, autores de historietas, **Héctor G. Oesterheld** (1919-1977) y **Francisco Solano López** (1928), y los artistas alemanes **Eva-Christina Meier** (1967) y **Daniel Richter** (1962).

*Oesterheld* escribe los textos de “*El Eternauta*”, *Solano López* dibuja. Sus comics sobre nieve mortal sobre Buenos Aires narran un mundo de continua amenaza. Presintiendo ya que unos años después *Oesterheld* y tres de sus hijas “*desaparecen*”, perseguidos y asesinados por la junta, supuestamente a causa de su compromiso político.

*Eva-Christina Meier* viajó a Buenos Aires y en-

# ¡Uy!, este es un trabajo muy emocionante

Entrevista a Susan May, curadora de la Tate Modern de Londres

## Por Cristian Segura

(Artista y curador independiente.

Ex director del Museo de Bellas Artes de Tandil)

curso. Susan May, curadora de la Tate Modern de Londres, fue uno de los instructores del primer encuentro y presentó el modelo institucional de la Tate Modern y analizó las diversas estrategias curatoriales contemporáneas.

Desde el mes de junio se está desarrollando en el museo *Juan B. Castagnino de Rosario*, un seminario de capacitación en gestión, manejo de colecciones y diseño de exposiciones de bellas artes, organizado por Fundación Antorchas, Buenos Aires, con el apoyo del British Council y la Smithsonian Institution.

Del programa, conducido por especialistas locales y extranjeros, participan 22 profesionales de Argentina, Brasil y Chile, seleccionados por con-

**C. S:** ¿Cómo se origina la nueva manera de exhibir la colección de arte moderno de la Tate?

**S.M:** Con el proyecto del nuevo museo también surge la incertidumbre de cómo se iba a mostrar la colección internacional de arte moderno. Nuestra colección tenía vacíos que no nos permitían plantear una exhibición de manera cronológica. Por otro lado, hacía 20 años que los fondos de adquisición de la Tate estaban congelados.

Por esta razón nos vimos en el desafío de presentar la colección de modo que permitiera múltiples lecturas. Después de estudiar la manera para encontrar una solución, llegamos a la conclusión de que los géneros eran ejes clasificatorios que persistían en el campo artístico cuyo origen se encontraba en la Academia francesa del siglo XVII. Se identificaron cuatro: naturaleza muerta, paisaje, figura humana y narrativa histórica. Estos serían los ejes que en cuatro espacios diferentes articularían el relato de la historia del arte del siglo XX. Para cada uno se dispusieron conceptos complementarios que enriquecen las narrativas planteadas. Para la naturaleza muerta sería la vida real y el objeto; para el desnudo, el cuerpo y su acción; para el paisaje, el entorno y su materia y para la historia, la sociedad y su memoria.

**C. S: Haciendo referencia a esos vacíos que menciona, la Tate Modern ha reconocido que éstos incluyen arte chino, arte político y arte latinoamericano... ¿Existe actualmente algún programa de adquisiciones para revertir esta situación?**

**S.M:** Los ejemplos que vos nombraste son los más acertados para entender donde están las fallencias de la Tate Modern. También es el caso del arte conceptual que hasta ahora no habíamos comprado y ahora se está adquiriendo. Todavía no tenemos muchas piezas en esta área, por ejemplo arte conceptual británico de los '70, pero estamos tratando de adquirirlo.

**C. S: ¿Y en cuanto a adquirir arte Latinoamericano?**

**S.M:** Nuestro interés en adquirir arte Latinoamericano es a corto y a largo plazo. No lo estamos haciendo porque esté de moda, sino porque queremos comprometernos con el arte que se está haciendo en esta parte del mundo. Tenemos actualmente un mecenas, que ha permitido a la Tate hacer foco sobre el arte Latinoamericano, sosteniendo económicamente a esta acción y a un curador mexicano.

**C.S: ¿Podría decirme el nombre del curador y cual es su trabajo específico?**

**S.M:** Se llama *Cuauhtémoc Medina*. Él escribió para la Tate una especie de artículo sobre las políticas a seguir para empezar a ingresar arte latinoamericano en la colección y nos guió en cuanto a cuales son los mejores lugares para empezar a buscarlo. También propuso artistas y obras

de arte. Todas estas propuestas van a una comisión de adquisición de la Tate para su análisis.

**C.S: ¿Por qué la Tate, teniendo un cuerpo de 25 curadores, acude a un curador externo para desarrollar la colección de arte latinoamericano?**

**S.M:** Nosotros, en realidad, desde Londres, necesitábamos a alguien que estuviese en América Latina para aconsejarnos. No es lo mismo que consultar libros o catálogos. *Cuauhtémoc Medina* viaja mucho alrededor de América Latina. Ha hecho exhibiciones sobre arte Latinoamericano en Inglaterra y entiende muy bien el contexto británico. Es muy bueno, estudió en la Universidad de Essex. También es escritor y crítico. Trabajó muy de cerca con artistas contemporáneos como *Francis Alÿs* y tiene una buena idea del área

que nosotros necesitamos cubrir.

**C.S:** ¿Sabe si Medina, en sus informes, ha sugerido artistas argentinos?

**S.M:** Sé que hay artistas argentinos en la lista, pero todavía no te puedo dar ningún ejemplo porque en realidad la primera reunión del comité de adquisiciones va a ser en un par de semanas.

**C.S:** ¿Si bien su viaje a Argentina tiene el propósito de participar en un seminario, ha podido visitar talleres de artistas?

**S.M:** Si, he visto alrededor de 20 artistas en Buenos Aires y Rosario, y entiendo que es una pequeña parte de lo que está sucediendo en toda la Argentina, pero para mí es una forma de empezar a entender las redes que están operando. El hecho de que yo viniese a la Argentina a partici-

par de este seminario también es una oportunidad excelente para ver que es lo que está pasando en el arte argentino, tanto histórico como contemporáneo. Porque, para yo poder entender lo que está pasando en el arte de este país tengo que entender lo que pasó históricamente durante el siglo XX. Considero que los artistas siempre están mirando el pasado, además del presente y el futuro.

**C.S:** ¿Percibe alguna tendencia en particular en los artistas argentinos actuales?

**S.M:** La tendencia que yo veo es que no hay tendencia. Es tan variado. Desde la figuración a la abstracción completa, desde el compromiso social hasta las obsesiones personales, de lo político a lo privado. Vi un campo amplísimo de pintura, escultura, objetos, fotografía, instalaciones, ví-



# NORA CORREAS

Inauguración martes 9 de septiembre 19 hs

LU-VI: 11-20, SA: 11-19

## MAMAN

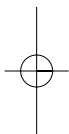
DANIEL MAMAN FINE ART

Av. del Libertador 2475  
C1425AAK - Buenos Aires Argentina  
Tel/Fax: (5411) 4804-3700/3800  
[info@danielmaman.com](mailto:info@danielmaman.com)  
[www.danielmaman.com](http://www.danielmaman.com)



# Más y más variedades de lo mismo y de lo otro

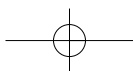
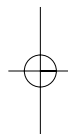
Ver ramona 33



**Por José Fernández Vega (UBA-Coni-  
cet)**

**H**agamos un modesto experimento autocrítico con el discurso explicativo de los distintos grupos de artistas cuyo testimonio se reunió bajo el título “Multiplicidad”. Intentemos plantear una serie de preguntas incómodas, contra la corriente, contra la propia corriente que estos artistas han generado con su palabra supuestamente respaldada en su praxis. La manera en que estos grupos tienen de organizar su práctica artística, y los fines que persi-

guen, nos resultan originales y admirables en mucho sentidos. Esa es una justificación más — no una menos— para intentar un examen crítico. La palabra “multiplicidad” alude tanto a una reiteración de lo mismo (la imagen múltiple de un cuerpo en un espejo, por ejemplo) como a la diversidad. De acuerdo con un mismo diccionario, multiplicidad designa la “circunstancia de ser múltiple una cosa o de haber varias de ella”. Hay aquí una especie de tensión semántica. Uno de los polos de dicha tensión denota la idea de copia, mientras que el otro, casi en oposición a él, posee el valor de variedad. ¿Se trata entonces en



la multiplicidad de una diversidad de cosas distintas entre sí o más bien de la reproducción de lo mismo?

Supongamos ahora que podemos retener la ambivalencia semántica de la palabra “multiplicidad”, ya que ésta nos puede resultar productiva para nuestros propósitos, pero a condición de que cambiemos de plano y abandonemos el nivel puramente léxico. Precisamente, dicha ambigüedad se revela como una riqueza. Después de una lectura atenta de la declaraciones hechas por los distintos grupos de artistas puede decirse que existe en ellas una ambivalencia, un ir y

venir entre la diferencia y la repetición.

Tal oposición condensa un problema básico de la condición de nuestra época. Una ideología que goza hoy de un amplio consenso pondera la necesidad del pluralismo en todas las actividades de la vida social (y me parece que prolongar dicha actitud es la intención latente de gran parte del arte contemporáneo). Aunque, por otro lado, ese discurso arroja un resultado inesperado: pareciera que no genera más que una curiosa uniformidad. Buscando lo distinto, confirmamos la vigencia de lo igual. Extraño efecto, por cierto, pero al mismo tiempo nada infrecuente.

Acerquémonos ahora un poco más a la fuente que originó estos planteos. ¿Existe alguna repetición en los discursos incluidos en “Multiplicidades”? No se ve más que eso, podría afirmarse; cada uno de los testimonios recurre básicamente a los mismos tópicos. El propio vocabulario es sorprendentemente homogéneo; las mismas expresiones se multiplican en igual tono y con idéntico contenido. Esos motivos fundamentales en la autodescripción que hacen los grupos, y en especial en relación a los procedimientos de su vida interna, pueden enumerarse así: funcionamiento interno por consensos, régimen de ingre-

so abierto y rotación de sus integrantes (dependiendo a menudo de las tareas a encarar y del entusiasmo que ellas generen), actividad organizada a partir de proyectos particulares (hay ejemplos de agrupaciones efímeras, no permanentes), acuerdos mínimos, ideal de funcionamiento en red, incluso cooperando con otros grupos. ¿No se repiten estas ideas una y otra vez en las explicaciones que ofrecen los voceros de los distintos grupos? Se diría que si uno lee una sola de estas intervenciones, leyó también las demás. Los objetivos que cada grupo se da a sí mismo tienden también a confluir en determinados pun-

tos: buscan la autonomía económica y política para sus prácticas, en la que aspiran a la eficacia comunicativa a través de la integración de distintos lenguajes, desde el literario al visual, pasando por el periodístico. Se produce así un borramiento del género con fronteras establecidas, pero uno de esos géneros –ya sea visual, periodístico o poético– marca el origen y la actividad principal del grupo.

La repercusión que se busca tiene casi siempre ambiciones globales. Un discurso nacional se halla ausente. Pero el entorno de la comunidad inmediata es un espacio muy relevante para satis-

facer la ansiedad por dar a conocer el propio trabajo. Se verifica en todos los testimonios un interés (variable en cada caso) en la aplicación de tecnologías, en particular dirigida a la difusión hacia el exterior y la conexión interna de sus integrantes mediante Internet. Pero Internet nunca es un fin en sí mismo, sino un medio de comunicación. La red de conexión virtual no sustituye ni elimina el contacto físico de los integrantes. A lo sumo, atrae más integrantes o da a conocer el trabajo.

¿Cuál es la *política* de estos grupos, su “ideología común” por llamarla así, situada más allá de

# Pequeño Daisy Ilustrado

**A** los lectores de **ramona:** puedes encargar tu pedido de definición. Escribir a [daisy@2vias.com.ar](mailto:daisy@2vias.com.ar). **Historias del arte versión 100 palabras porque sí**, se consigue en Belleza y Felicidad, Buenos Aires. Cabaret Voltaire, Buenos Aires. Flor, objetos irresistibles, Rosario. Espacio vox, Bahía Blanca.

## Imperio

\* de los poderosos, Imperio Armani, imperio ceste, imperio del ego imperio del mal, imperio del sol, imperio político, imperial Ruso.

\* exceso.

\* Imperio Argentina.

\* Pastora Imperio

\* Imperio De Triana

\* gran Imperio Yanqui.

\* construcción humana.

\* marca de suspensores.

\* nace, florece y declina.

\* poder inconmensurable.

\* pensamiento autoritario.

\* *valer un imperio* es tener mucho mérito.

\* presenta su orden como permanente, eterno y necesario.

\* conquista, y expansión de un modelo dominante sobre otro.

\* *en aquel Imperio no se ponía el Sol*: tópico repetido en los manuales escolares en referencia al

Imperio de Felipe II.

\* una imperiosa necesidad de escribirte impera en mi.

\* si yo no voy al imperio, el imperio viene a mi muestra.

\* vote pronto: IMPERIO ARGENTINA ¿De qué nazi fue amante? ¿De Hitler?

\* reinado de unas galletitas que recuerdo que en la merienda mojaba en el café con leche.

\* *por el Imperio hacia Dios*: lema rimbombante oído machaconamente en mi niñez franquista y que nunca entendí.

\* imperio de las hormigas, si mal no recuerdo una película donde tiran una bomba atómica y no queda nadie, supongo que quedan las hormigas solamente. En otra película que me dio mucho miedo y me

traumó, unos tipos que estaban en una estación espacial que tiraba misiles atómicos recibe la orden de disparar y disparan. se quedan esperando mas ordenes pero no reciben nada por lo tanto bajan. y cuando llegan, se había acabado el mundo, y había unos caníbales afuera que se los querían comer vivos! Era en pura guerra fría, tenían miedo que los misiles corran por el cielo y que la tierra quede vacía.

Ahora ya no tienen miedo de nada.

\* es grande, alto y tira rayos por los ojos; sabe donde estas y lo que piensas pero no le importa porque es muy grande. Esta adentro de las latas de tomate y en las napas subterráneas de agua.

\* hay una pizzeria frente a la Estación Lacroze del Ferrocarril Urquiza que se llama "El Imperio de la Pizza". Siempre me impresionaron su nombre y su fugazzeta.

\* según Lenin, la fase superior del capitalismo.



\* periodo de tiempo *durante el cual gobierna* un emperador.

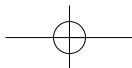
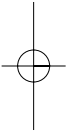
\* Von Ficker, al que Wittgenstein había elegido como distribuidor de su fortuna atendiendo a unas palabras de Karl Kraus que le consideraba el único editor honesto de Austria, preparó un encuentro entre Wittgenstein y Adolf Loos. Presentación que ocurrió el 27 de julio de 1914 en el Café Imperial. Aunque no se conoce el contenido de esa conversación, el resultado fue una larga amistad que duró hasta la muerte de Loos en 1933.

\* hijo prodigio de los Pulpus, o del Superpulpus. Un hormiguero Pulpus con su voluntad de hormiguero y la no voluntad de las hormigas. Los Pulpus son el mal abstracto, antes de apare-

cer, cuando esta tomando fuerza para emerger.

Es como la presión que crea los cristales. Es la presión del mal creando el imperio. El imperio es su diamante.

Estuve investigando y descubrí que Philip K. Dick en descubrió una especie muy parecida a los Pulpus, el le decía Cebra o Sivainvi. Era una forma de inteligencia invisible que se articulaba como red de información y le proyectaba rayos de información pura directo al cerebro. Según dijo Dick, o su alter ego Amacaballo Fat en Sivainvi "El imperio nunca tuvo fin". Lo decía, mientras sostenía que el tiempo no ha transcurrido entre el 70 d.c. (cuando mataron a los homoplasmatas) y 1978. En la exégesis de éste personaje se decía "... hay que tener en cuenta que el plasmata ha vuelto ahora y esta creando nuevos homoplasmatas con los cuales ha destruido al imperio y ha reiniciado el tiempo real."





# ¡Cuánto ego, mamma mía ...!

A propósito de la experiencia “Egorosario”.

por **Marcela Römer (junio de 2003)**

El espacio museográfico no siempre es cuestionado, sí, muchas veces re-visto y re-pensado para la construcción de un paseo de visión del espectador. ¿Qué quiere decir esto? Se asemeja a la idea de que el artista, junto con el curador y el diseñador del espacio de exposición piensan fuertemente en el *cómo* mostrar la obra.

*Ego* se constituyó inicialmente en un espacio de crítica a lo instituido; el diseño de un mueble como ámbito museográfico viajaría por diferentes geografías, inicialmente por España, ahora por Sudamérica, para ser intervenido por diferentes artistas; de esta manera se cuestionaba el espacio diseñado para la exposición. El “*Espacio Ego*”, con sugestiva denominación de múltiples lecturas, invitaba a artistas, curadores y ambiente en general, a participar de su pro-

yecto móvil. Fernando Castro Flórez, crítico y participante del “*Proyecto Ego*” dice al respecto: “*Ego* es una obra única, pero no deja de ser un proceso colectivo, se podría entender como un pliegue barroco, un laberinto: articulación politonal. (...) en cierta medida se advierte que el destino es incierto si se continúa simulando la burocracia de la institución museográfica, el sistema generalizado, al que se pretende criticar.”<sup>1</sup>

¿Qué implicancias tendría para los diseñadores del proyecto (españoles) que grupos diferentes de artistas latinoamericanos colaboraran, o rediseñaran, la idea primigenia? ¿Habría cabida para un rediseño de lo primigenio?

Así comenzó la experiencia *Egorosario*. La Directora del Centro Cultural Parque de España, *Susana*

*Dezozí*, invita a una artista reconocida para ejercer la curaduría de dicho proyecto: *Luján Castellani*. La artista comienza con una experiencia nueva de un perfil abierto; piensa en convocar un artista por día hasta el día de la inauguración, pide colaboración a mucha gente del ambiente, críticos, escritores, curadores, etc.; el fin era la participación con perfiles horizontalistas, cuanta más participación, mayor posibilidad de que el producto final se enriquezca con diversas y múltiples ideas. Así comienza la historia de *Egorosario*, mucho trabajo, cantidad de gente participando, para obtener una muestra en el Centro Cultural Parque de España, una performance y una mini revista, entre otras actividades que se habían proyectado hacia su cierre.

La idea general: formar un espacio de deformación, deconstruir una idea, es decir, generar otra idea, algo nuevo, algo propio. Así, mas de una decena de artistas comienzan a pensar sobre un mueble museo transportable, deciden que desarmarán el plan inicial y trabajarán sobre la idea del fantasma del mueble (inicialmente de Leandro Comba y Roberto

Echen) Casi como los “Espectros de Marx” en una revisión afinada dentro del ambiente artístico, los egocéntricos artistas rosarinos se ponen manos a la obra.

El día de la inauguración se podían ver retazos definidos del mueble en cuestión (blanco, de madera, de unos 50 cm de alto por 2 m de largo) sobre, debajo, amalgamados a las obras de los artistas; en algunas obras figuraba un dibujo del mueble original, en otras se hacía mención del mismo, y en otras se dejaba entrever la cuestión.

*Carmen Cantón*, la directora del *Proyecto Ego* en España, al ver la inauguración casi muere del susto, su sorpresa fue tanta y tan mala que un ataque cardíaco sería lo menos que le podía producir la deconstrucción de su proyecto. ¿Dónde estaba su mueble museo? ¿Qué había sucedido?, desplegando, sin empacho, serías contradicciones en cuanto a la posición de un curador<sup>2</sup>, entre otras múltiples que se verían luego. Fue dificultoso que la curadora en jefe comprendiera que muchos se habían movilizado

Felicitaciones por el contenido del número  
y por todo el esfuerzo que vienen  
haciendo en ese campo.

**Mario G.**

**R.de r.: Cómo no tengo abuela...**

Primero: aguante **ramona**...con respecto a todo  
el aguante.

segundo: ya no se cómo pedírselos por favor me  
envíen esta información a mi otra dirección

**Marina**

**R.de r.: Gracias perdón**

Me gustaría suscribirme a la revista on line de **ra-**  
**mona**. Lamentablemente no puedo hacerlo yo  
sola. La información que contiene me parece muy

interesante y quisiera poder recibirla en...Muchas  
Gracias

**Patricia Coro**

Gerencia Comercial - Clarin.com.ar

**R.de r.: ¡Al gran diario argentino, salud!**

**¿qué tal un avisito? ¿y si te dijera un canje,  
me creerías?**

Mis amores, no den bola a esas cosas [la falsa  
tapa de ramona]. muchas quisieron, pocas pudie-  
ron. y la que puede puede, la que no critica!!! be-  
sos mil

**Miqui Berrios**

**R. de r.: Lloré mucho con la agresión, pero  
ya se me pasó.**

Recibí ramona y estuve deleitándome con la lec-  
tura. La publicación de los textos de



Córdoba esta muy bien. Muchas gracias.

**Carolina Senmartin**

**R. de r.: ramona federal, ahijuna.**

Soy un artista de Chile suscrito a vuestra revista on line. Acabo de cambiar de dirección y me interesa seguir recibiendo el correo ramona. Gracias y hasta pronto.

**Jorge Opazo Ellicker.**

**R. de r. : ramona latinoamericana!**

Les quería contar que así como recibo el mailing de uds., me gustaría que conociesen lo que tengo en Estudio Abierto, evento que uds. también promocionan. Soy pintora pero para esta ocasión presenté una instalación que no pueden dejar de haber visto si estuvieron allí.

**Genia Streb**

**R. de r. : lástima que salí tarde... pero seguro que lo vimos.**

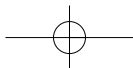
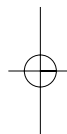
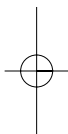
Hola, soy arg. vivo en NY y Mexico hace 30 años, soy historiadora de arte y ejerzo a la par como crítica y curadora. compro ramona c/vq voy a Argentina, hoy recibí la versión electrónica, muy bien! les escribo p darles ánimo también me resulta simpático que no reconozco los nombres de nadie excepto, el apellido Bruzzone. admiro lo que hace esta generación Un abrazo,

**Graciela Kartofel**

Necesito por favor consultar sobre un artículo que me comentaron muy interesante en la edición anterior de la revista acerca del espacio belleza y felicidad. soy de Córdoba, ¿cómo lo podría conseguir? gracias.

**Constanza**

**R. de r. : Los conseguís en Start, Bmé Mitre  
1970 5° B, Lunes a viernes de 12 a 16 hs.**



**LA TRANSAVANGUARDIA ITALIANA**

POR PRIMERA VEZ JUNTOS  
EN ARGENTINA...

**Sandro Chia**

**Francesco Clemente**

**Enzo Cucchi**

**Nicola De Maria**

**Mimmo Paladino**

CURADOR  
Acchille Bonito Oliva

**Proa**  
FUNDACION

Av, Pedro de Mendoza 1929  
La Boca - Buenos Aires  
4303 0909 - info@proa.org

[www.proa.org](http://www.proa.org)

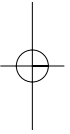
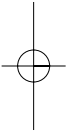
## direcciones

Alianza Francesa (Centro)	Av. Córdoba 946 PB°	LU-VI: 9-21; SA: 9-14
Alterra (Pinamar)	Martín pescador y Av. Shaw	LU-DO: 10-13, 18-24
Banco Ciudad	Rivadavia 2479 hall central	
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	LU-VI: 15-20
Cabaret Voltaire	Bolívar 673	
CC Borges	Viamonte y San Martín	LU-SA:10-21; DO: 12-21
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
Centro de Arte Moderno (Quilmes)	Av. Dorrego 176	LU-SA: 10-12, 16-20:30
Centro de Museos de Buenos Aires	Av. de los Italianos 851	LU - VI: 12:30 - 21
Colección Alvear	Av. Alvear 1685	LU-VI: 11-21
Cromática (San Isidro)	Int. Tomkinson 2940 Local 11 2	
Dabbah-Torrejón	Sanchez de Bustamante 1187	MA-VI 15-20 SA 11-14
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	LU-VI: 11 a 20, SA: 11 a 13
Doque (Barcelona)	Joaquin Costa 47 , Bajos 1	MA - SA: 11 - 14; 17 - 20:30
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20; SA: 11-14
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MI-DO: 16-21
Espacio Vox (Bahía Blanca)	Zeballos 295	JU-DO: 17-20
Filo	San Martín 975	LU-DO: 12-24
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10-18
Foto Club Argentino	Tte Gral Perón 1606/8	LU-VI: 11-21; SA: 10-14
Fotogalería del Teatro San Martín	Av. Corrientes 1555	LU-DO: 10:30-22
Fundación Proa	Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Fundación de Arte Cerámico Internacional	Honduras 4642	JU-SA: 18-22
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
Lele de Troya	Costa Rica 4901	LU-DO: 11 a 23
Lomo	Costa Rica 4661	
Luisa Pedrouzo	Arenales 834	LU-VI: 11-20, SA: 11-13
MALBA	Figueroa Alcorta 3415	LU-JU-VI: 12-20; MI: 12-21; SA-DO-FE: 10-20
Maman	Av. Del Libertador 2475	LU-VI: 11-20, SA: 11-19
Marq - Museo de Arquitectura	Av. Del Libertador y callao	LU-VI: 15-20; SA-DO: 11-19
Materia Urbana	Defensa 707	MA-JU: 11-19 VI-SA-DO-FER: 11-20
MNBA	Av. Del Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19.30; SA-DO 9:30-19:30
Mosto & Rojas Arte	Paraguay 934 1° G	por entrevista
MOTP (Mar del Plata)	Rawson 3550	LU - SA: 17 - 20:30
Municipalidad de 3 de Febrero (caseros)	Juan Bautista Alberdi 4840	LU - VI: 8 - 16
Museo Castagnino (Mar del Plata)	Villa Ortiz y Basualdo	LU - SA: 17 - 23
Museo de Arte Moderno	Av. San Juan 350	MA-VI: 10-20, SA-DO-FE: 11-20
Museo Nacional de Arte Decorativo	Av. Del Libertador 1902	LU-DO: 14-19
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-DO: 16-20
Palatina	Arroyo 821	LU-VI: 10-20.30; SA: 10-13
Proyecteds (España, Barcelona)	Pje Mercader 8 baixos 1	MA - SA: 11:30 - 20:30
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11 -20, SA: 11-13
Restó 420	Cabrera 5127	MA - DO: 19- 24
Sociedad Científica Argentina	Av. Santa Fe 1145	LU-VI 15-20
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/85	MA-VI: 14-2; SA-DO: 17-2
Torre Monumental	Av. del Libertador P. F. Aérea Argentina	MI-SA: 12-19
Van Riel	Talcahuano 1257 PB	LU-VI: 15-20, SA: 11-13
Vermeer	Suipacha 1168	LU-VI: 11-19, SA: 11-14
Zurbarán	Cerrito 1522	LU-VI: 10:30-21; SA 10:30-13

# AD-HOC

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

[www.adhoc-villela.com](http://www.adhoc-villela.com)



Esperando al Malba...

