

ramona

47

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

buenos aires. noviembre de 2004 / \$5 ó 5 venus

Dossier Charlas

Artes Plásticas. La conversación como una de las Bellas Artes > Ramón & Ramón Bataille y Duchamp en América Latina > Raúl Antelo, Gonzalo Aguilar y Rafael Cippolini

Un proceso de replanteamiento del canon histórico > Carlos Basualdo, Inés Katzseinstein y Roberto Jacoby

Un brindis por el Sordo Masotta y sus cócteles explosivos > Oscar Steimberg, Eduardo Costa, Roberto Jacoby, Susana Muzzio y Patricia López de Tejada

Y siempre está la palabra capricho > Miguel Rep y Guillermo Kuitca conversan en el MALBA

La XXVI Bienal de San Pablo según Diego Bianchi, Marín Di Girolamo, Matías Duville, Leandro Erlich, Leo Estol, Jaime Gili, Valeria Maculan, Julia Masvernati, Eduardo Navarro, Pablo Siquier > Melina Berkenwald

Inauguración del Salón Nacional > Osvaldo Jalil

Los Salones Nacionales y las vanguardias. Primera Parte de la Tercera Parte > Mario Gradowczyk

Sobre la historificación de los situacionistas. Ralph Rumney entrevistado > Stewart Home

¿Cómo lograr ambientes flexibles que se adapten a las situaciones cambiantes o nuevas? Sobre Hogares, Proyección en tiempo real > Daniel Trama

Y tantísimo, pero tantísimo más para charlar

ramona 47



Vinos de selección

Lo invitamos a disfrutar de nuestra cuidada selección de vinos argentinos, elaborados para la exportación por las mejores bodegas boutique del país.

pedidos@coyanco.com.ar

tel / fax 4331-2000

ramona

revista de artes visuales
n° 47. noviembre de 2004

\$5

**Una iniciativa
de la Fundación Start**

Editores

Rafael Cippolini y Gustavo Bruzzone

Concepto

Roberto Jacoby

Secretarios de redacción

Laura Las Heras
Augusto Idoyaga
Julieta Constantini

Colaboradores permanentes

Diana Aisemberg, Jorge Di Paola,
Mario Gradowczik, Nicolás Guagnini,
Lux Linder, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Marcelo Gutman,
M777, Xil Buffone

Producción General

Milagros Velasco

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Leone

Administración General

Patricia Pedraza

Asistente Administrativo

Josefina Tommasi

Asistente Administrativo

Josefina Tommasi

Prensa

Natalia Salvatierra

Organización Vino ramona

Natalia Salvatierra, Jeronimo Saenz I.

Distribución, Ventas y Suscripciones

Jerónimo Saenz I. y Gastón Cammarata

Desgrabaciones

Jerónimo Saenz I.

Publicidad

Milagros Velasco
milagros@proyectovenus.org

ramonasemanal

www.ramona.org.ar

Concepto

Roberto Jacoby

Implementación web

Patricia Pedraza y Fanny Romero

Producción General

Milagros Velasco

Agenda de muestras

Mariel Morel

Asistencia técnica

Ricardo Bravo

Diseño Gráfico

Silvia Leone

Secc. Fotografía

Diego Grünstein

Implementación secc. interferencias

Malka Gaspar

Desarrollo bola de nieve 2

Laura Códega

Investigación web - secc. links

Silvana M. Spadaccini

proyecto venus

Administración General

Lara Correa

Asistente

Julieta Ragazzoni

ISSN 1666-1826 RNPI

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

www.ramona.org.ar

ramona@proyectovenus.org.ar

Fundación Start

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

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

7	Artes Pláticas Plática editorial por Ramón & Ramón
8	Dossier charlas
9	La sospecha de que los gestos y hechos dicen más de lo que enuncian: Bataille y Duchamp en América Latina Gonzalo Aguilar y Rafael Cippolini
24	Las puntas de lanza de un proceso de replanteamiento del canon histórico Inés Katzenstein y Roberto Jacoby
36	Un brindis por el Sordo Masotta y sus cócteles explosivos Oscar Steimberg, Eduardo Costa, Roberto Jacoby, Susana Muzzio y Patricia López de Tejada
50	Y siempre está la palabra capricho Miguel Rep y Guillermo Kuitca, presentados por Nino Romela
64	Pero ¿qué onda la Bienal? por Melina Berkenwald
74	El salón parecía que brillaba de tanta obra y tanta gente por Osvaldo Jalil
76	Los Salones Nacionales y la Vanguardia (1924-1943): La construcción de estos mundos es quizá la razón última de la utopía modernista por Mario Gradowczyk
85	Sobre la historificación de los situacionistas por Stewart Home
90	¿Cómo lograr ambientes flexibles que se adapten a las situaciones cambiantes o nuevas? por Daniel Trama
93	Cartas de lectores
96	muestras
97	direcciones

Artes Pláticas

La charla como una de las Bellas Artes

El arte de la conversación según Ramón & Ramón, editores

Ramón: ¿Vos estás de acuerdo, mi querido Ramón, con que la Historia del Arte y la crítica no son otra cosa que la narración ordenada de las interminables pláticas que las obras de arte han tenido con los distintos interlocutores que fueron creando?

Ramón: ¿Vos querés decir con esto que la historiografía y los análisis críticos no son sino metaconversaciones, pláticas al cuadrado?

Ramón: Algo de eso. No podemos dejar de hablar de arte. Hablamos hasta por los codos de arte. Ayer navegaba y pasando de blog en blog advertí que los que más me interesaban mezclaban, en dosis desiguales, biografía y crítica: pensar la propia vida desde las impresiones que una obra (o un artista) propone.

Ramón: Sí, sí. Me gusta eso: una obra de arte crea a su artista. Y lo que nosotros pensamos de una obra o de un artista, lo que decimos de una obra y de un artista, nos va construyendo. Al fin de cuentas somos lo que decimos.

Ramón: Es verdad. Somos lo que decimos: pero lo mejor siempre es leer entre líneas. Hablamos todo el tiempo sobre lo que hacemos (es decir, sabemos de lo que hacemos por lo que hablamos). Hablamos hasta de lo que hablamos. Y en el medio de todas estas pláticas aparece el arte.

Ramón: Deberíamos hablar, entonces, de este número 47 ¿no? Un número donde las charlas son explícitas ¡la charla como obra de arte!

Ramón: Es que toda charla crea contexto: una charla es el contexto que ella misma creó. Cada época se va definiendo de acuerdo a estos contextos. Los artistas no se reúnen según la simpatía recíproca suscitada por sus respectivas

obras, sino más bien por la forma en la que hablan. Lo mismo les sucede a los críticos. Hacé la prueba: dedicáte a escuchar minuciosamente qué palabras usan, con qué ritmo sintáctico ¡y de esto podrás deducir el mapa completo de las artes en el mundo!

Ramón: El mundo existe para ser charlado.

Ramón: Vamos a las muestras, a las inauguraciones, a las mesas redondas para charlar sobre lo que estamos viendo.

Ramón: ¡Seguimos sin hablar de ramona 47!

Ramón: Hace no mucho repetíamos que los artistas se fueron convirtiendo cada vez más notoriamente en semionautas: el mundo imita a Internet. El mundo intenta parecerse a las charlas que versan sobre el mundo. Charlo, luego existo. Me parece que ramona 47 da cuenta de esto. El arte ya no es cosa mentale. Es cosa per parlare.

Ramón: ¿Pero vos sos de los que piensan que primero está la obra y después viene la charla?

Ramón: ¡Qué simplificación más aburrida! La charla está antes, después y durante la obra, así como la obra aparece antes, después y durante la charla. A mí me preguntan, bastante seguido: ¿vos estás de parte de la charla o de la obra?

Ramón: Seguimos sin hablar de ramona 47. Pero decime ¿vos leíste ramona 47?

Ramón: La verdad es que todavía no. Pero vos te la sabés de memoria. Charlemos sobre eso.

Ramón: No, no. Te propongo algo distinto. Leámosla juntos.

Ramón: Me parece bien. A ver, da vuelta la página.

Dossier charlas

Life Sharing es el nombre de uno de los proyectos fundamentales de los artistas-activistas que conforman el pionero grupo italiano de net.art conocido como **0100101110101101.ORG**. *Life Sharing*, o sea compartir la vida, pero sin olvidar que *life* puede leerse en tanto que anagrama de *file*, archivo. Así, compartir la vida deviene compartir información, vivencias, *registros*. En esta oportunidad, ramona presenta a sus queridos lectores una pequeña, recientísima e indispensable pléyade de archivos orales: intercambios de experiencias, de análisis, de investigaciones, de caprichos, de raptos, de recuerdos y de afectos.

Bon appetit!

La sospecha de que los gestos y hechos dicen más de lo que enuncian: Bataille y Duchamp en América Latina

Septiembre de 2004. Raúl Antelo en Buenos Aires.
Una conversación inédita.

Por Gonzalo Aguilar y Rafael Cippolini

Gonzalo Aguilar: Te proponemos conversar sobre Duchamp y su relación con María Martins, para empezar; pero me parece importante que charlemos también sobre tu libro, *Potências da Imagem*, donde planteás que Duchamp es un pionero en el uso de las imágenes como análisis cultural, y vinculás las estereoscopías que hizo aquí con movimientos sociales que existían en ese momento en Buenos Aires, los disturbios, y las ideas anarquistas que son muy fuertes en el francés. Es decir ¿podrías ampliarnos un poco más este origen?

Raúl Antelo: Creo que mi ética de crítica se pautó mucho con la versión borgeana del anacronismo deliberado y la atribución errónea. Entonces, de algún modo tomo las posibilidades que un artista como Duchamp me da, la búsqueda de una posición anti-retiniana, para tratar, a partir de ese punto, de armar un modelo de lectura. Ese modelo de lectura fundamentalmente desconfía de la palabra, desconfía de la programación estética, desconfía del manifiesto, y sospecha que los gestos y los hechos dicen más de lo que enuncian. Que más allá de lo que se volvió un lugar común de la crítica -que Duchamp en Buenos Aires no dejó

marcas, que aquí sólo jugó al ajedrez, que no pasó nada, que la ciudad era provinciana, modorrieta y copiadora contumaz de Europa- me interesa ver esas micro-huellas del paso de Duchamp, que, como ya digo, son lenguaje aunque no sean discurso. En este sentido, parto de la hipótesis -que seguramente es una hipótesis demasiado arriesgada- de asociar el anarquismo al an-artismo. Creo que la impugnación que él hace a la institución arte no se explica sin esa emergencia del anarquismo difuso que había en la ciudad. Y para eso basta, muchas veces, con confrontar otros viajeros. En el mismo período que Duchamp está aquí, visita la ciudad Oliveira Lima, que es un escritor e historiador brasileño, muy interesado en reconstruir el período colonial, biógrafo de Don João VI, cuya biblioteca posteriormente fue a parar a Washington, y es tal vez la mayor biblioteca de asuntos brasileños en Estados Unidos. Olivera Lima viene en 1918, 1919, o sea que se cruzan, están circulando por los mismos espacios, pero a diferencia de Duchamp, a quien le parecía detestable el gusto pregnado, saturado de "Zuloagas y de Angladas Camaradas", Olivera Lima se fascina con los Zuloagas que encuentra, por ejemplo, en la casa de la prima de Victoria Ocampo. Digamos que de alguna manera, Oliveira Lima sintoniza con el gusto de Martín Noel,

y en el mismo tiempo también está pensando otro tipo de modernidad neocolonial, por así decir. No es que no hubiera debate, pero creo que el debate está tan fragmentado que hace falta irlo rastreando. En este sentido he aprendido con Duchamp a usar la noción de suplemento; digámoslo así: si Duchamp marca el pasaje del *regard* al *retard*, o sea, de la mirada al atraso o diferencia (preferiría entender el *retard* como diferencia derridiana), muchas veces a Duchamp hay que verlo desplazado, fuera de Duchamp. Tantas veces el discurso de Katherine Dreier puede ser un suplemento que ayuda a entender la posición de Duchamp. Entonces cuando la Dreier, además de dedicarle la tercera parte de su libro a los acontecimientos de la semana trágica, esto me hace pensar “esto no debe haber sido tan indiferente para esa pareja”. Cuando además se detiene en las conversaciones con Lehman-Nitsche, me hace pensar que la forma de coleccionismo que impulsa Lehman-Nitsche, las réplicas en yeso que hace Lehman-Nitsche para el Museo de La Plata, toda la dimensión que se va a tomar en el trabajo de los años 30 y 40, no pueden haber sido gratuitas. De alguna manera, al impugnar la institución arte Duchamp se vuelve latinoamericano, digamos, porque la réplica en yeso es el ensayo del que no tiene colección (como no hay museo hacemos réplicas en yeso). En esta impugnación de la institución acaba encontrándose tal vez con lo que no esperaba ni quería encontrarse, pero bueno, lo leemos. No podemos no leerlo. Y con María Martins opino otro tanto, porque así como él no dice, no transforma en discurso su relación con María Martins, es evidente que las obras hablan. Y el hecho de Duchamp de elegir la lara y plantarla en el jardín del Museum de Philadelphia para que se la vea a través del *Gran Vidrio*, para mí es un gesto inequívoco. Para mí, con ese gesto Duchamp transforma el *Gran Vidrio* en un palimpsesto. Una inscripción pierremerardesca que me obliga a ver detrás del libro; y detrás

del libro veo no solamente la lara sino veo también alguna rima, la apuesta en una escritura híbrida, una escritura donde se encaja lo primordial y la técnica de punta, lo interno y lo externo, lo activo y lo pasivo, una serie de representaciones sobre lenguaje y poder que son cruciales para la obra de Duchamp. En ese sentido, es una lectura que es una escritura, una lectura que deviene escritura.

G.A: En la crítica sobre Duchamp, en general, el *Gran Vidrio* toma siempre unidad, y habitualmente no se ve ese “a través” que estás viendo vos. ¿Falta la inscripción de María Martins en esa crítica, para vos?

R.A: Sin duda. Se lo ve únicamente como el enredo amoroso, como la aventura, y estoy seguro de que la cosa va mucho más allá. Estoy convencido de que hubo una creación a cuatro manos. Todas las esculturas de María Martins tienen un título claramente nominalista, todos trabajan con la indecibilidad del lenguaje. Hay un proyecto de una obra cuyo título acabó no prevaleciendo, no sabemos a qué obra se lo pretendían imponer, pero sé que hubo una discusión con el título de una de las esculturas de María Martins que era *fatalité famme*. Y es uno de los títulos sugeridos por Duchamp; hay una creación común, conjunta, no solamente en la escultura sino también en la dimensión nominalista que va a designar ese hecho. Como producir un hecho informe y generar un acto poético que denomina ese vacío que ahora se materializa. Es intensísimo con María Martins. Por otra parte, ella ocupó y ejerció un papel nada despreciable en ese medio americano. Así como fue muy amiga de muchos otros artistas. A Léger, por ejemplo, lo protegió particularmente, ya que ni bien llega Léger a Estados Unidos lo hospeda en la embajada brasileña en Washington, donde Léger vivió un tiempo en la embajada brasileña en Washington. Ella le monta un atelier en la embajada y Léger dibuja

las esculturas de María Martins. Y el hecho no es banal, ni secundario ni meramente afectivo, porque eso precede en un año el cuadro *La florista* de Léger que se hace justamente en la misma ciudad (Nueva York) y en el mismo momento en que Wilfredo Lam pinta *La Manigua*. O sea que hay por parte de Léger una actitud antropofágica de absorber buena parte de la energía de estos creadores latinoamericanos, llámense María Martins o Wilfredo Lam, como para redefinir el surrealismo. Para el surrealismo es el momento del exilio, y siente que tiene que renovar el repertorio y el registro. Duchamp jugó un poco ese papel con ella: María cuando llega a Nueva York está todavía bastante marcada por la prédica de Breton y era ella misma coleccionista de máscaras africanas. Cuando Duchamp la conoce, inmediatamente le dice que deje de juntar esas porquerías que son un resabio colonial, de una mentalidad tan mediocre como Breton. Las opiniones de Duchamp sobre Breton son terribles, lo describe como un “espíritu hitleriano” del que da prueba, justamente, ese carácter pusilánime, de mediocridad, de falta de idea y de iniciativa. Y la convence entonces de empezar a reunir escultura y cerámica de los indios norteamericanos; lo cual es un gesto fundamental, porque de ahí viene toda la onda de abstraccionismo abstracto norteamericano: Pollock y todos los demás. Creo que ese contacto de los franceses desterrados en Nueva York con una artista brasileña esperando en ese espacio, marcan un cruce y un contacto seminal. Ahí hay una especie de prefiguración de lo que van a ser los lenguajes pero también las políticas en relación a lo visual en los próximos treinta o cincuenta años.

Rafael Cippolini: ¿Vos creés que existe, que podríamos establecer algún tipo de lazo entre la experiencia de Duchamp en Buenos Aires y las cartas con María Martins? ¿Existiría algún tipo de nexos que podría unir Buenos Aires con

Brasil en ese sentido, como experiencias sucesivas o que tienen algún tipo de relación en su sucesividad?

R.A: No sé si plantearlo así. Lo veo más como que de algún modo Buenos Aires o Brasil para Duchamp funcionan como no-lugares. Hay una búsqueda del no-lugar, de un no pertenecimiento que a él le interesa, le fascina. No es el lugar en sí. En ese sentido el lugar en sí sólo lo puede decepcionar: Buenos Aires no existe. Brasil no existe. Lo que existe es esa posición fuera. Creo que es eso con lo que él se fascina. De alguna manera su relación con María Martins me resignifica su primitiva experiencia aquí. En un espacio como estos, donde “no ocurre nada, todo puede llegar a ocurrir”. Y creo que es su apuesta: hacer que nada ocurra, hacer que con su intervención el arte encuentre una posesión inoperante, como diría Nancy, para que algo pueda venir a ocurrir. La potencialización de la energía del arte en detrimento de la dialéctica de la forma. Lo que a Duchamp le saturaba era entender el arte a partir de la dialéctica de la forma. De allí la búsqueda, llamémosla así, *batailleana* de lo informe. Y de ahí las peleas con Breton, quien está totalmente inmerso en la dialéctica de la forma. Es así como Breton la lee a María Martins, como “la magia”. Date cuenta de que cuando te digo que hay una dimensión nominalista en las intervenciones de María Martins, estoy diciendo “me separo de la lectura que hace Breton de María Martins”. Cuando Breton escribe el ensayo sobre María Martins en *El surrealismo y la pintura* insiste en esa dimensión de lo mágico. Lo mágico, a mi modo de ver, está vinculado al misterio y el misterio a una verdad que ya está formada, simplemente “cubierta”.

R.C: Hay que develarla.

R.A: Basta develarla y la verdad aparece. Mientras que en el nominalismo lo que se plantea

es la figura del enigma y el enigma está amasado con lenguaje. O sea que el enigma se revela en la medida en que se lo lee. El enigma es performativo. Se realiza en paralelo, en sintonía. Es lenguaje escindido.

G.A: Esto traería una nueva lectura sobre algo sobre lo cual se escribió mucho y bastante mal, en general: sobre el devenir latinoamericano del surrealismo en un momento. Carpentier, de nuevo Wilfredo Lam, el viaje a Nueva York de Breton que en realidad es un viaje a América, el viaje de Artaud. Toda estas situaciones que nunca se han estudiado muy bien, y de golpe hay ahí un punto en el que advertimos otra dimensión, que no sería lo que Breton dijo que había que leer. Estaría la lectura bretoniana por un lado y habría otras lecturas.

R.A: La lectura bretoniana lleva agua al molino de lo real-maravilloso. Lleva agua al molino de lo mágico y consecuentemente al molino del misterio. Prefiero pensar que lo real-maravilloso es lo Real (con R mayúscula) a la manera de Lacan, lo que no cesa de no decirse nunca, lo que no cesa de no poderse producir definitivamente. En ese sentido incesante aparece otra dimensión de la historia, no evolutiva, la línea carpenteriana y sí recurrente y cíclica, a la manera duchampiana. Ese encuentro reactiva las potencias de lo informe y es desde esa perspectiva que a mí me interesa leerlo. El real-maravilloso lleva agua al molino del nacional populismo. Fue así como se lo propuso, es el nacional populismo de las crisis de legitimación del período de la guerra, fue así como se lo reactivó, en el momento de la dependencia en los setenta, pero ya no es el momento. La entidad que estaba por detrás de esa operación crítica que es la idea de la nación latinoamericana como mezcla armoniosa de las diferencias, ha desaparecido de la historia. Si esa sociedad ha desaparecido -lo cual no quiere decir que haya desaparecido América Latina-

creo que tenemos que leer esa tradición desde la actual desaparición (del Estado, la Nación, las Identidades, de las Homogeneidades, etc., etc.). Esto te lleva a pensar en el problema de la heterogénesis desde otra perspectiva. Es en este sentido que Duchamp juega un papel clave. Es de alguna manera rescatar un eslabón perdido de la misma lectura metropolitana que si recordamos el libro de Patrick Waldberg, de la editorial Skira, miembro del grupo Diversidad Surrealista de Londres, que era íntimo de Duchamp, impone una centralidad en el surrealismo de Duchamp que siempre le fue negada y que después va a ser rasurada. Es muy sintomático: abris el libro y el primer artista analizado es Duchamp, que ocupa un lugar muchísimo mayor que cualquier otro de los surrealistas. Habría que pensar el papel que desempeña Skira en ese momento, porque Duchamp tenía muy buen trato con Skira y Bataille, de hecho le publica *Lascaux*. En alguna de las cartas de Duchamp a María, le pide fotos para Skira Evidentemente no es para el libro de Waldberg porque no hay en este libro ninguna mención a María, pero es muy probable que haya habido un proyecto de editar cosas que después no se concretaron.

R.C: Pensaba recién en razón a lo que decías del no-lugar de Duchamp, que en Breton había -aunque no lo efectiviza del todo- una voluntad arqueológica de buscar elementos, por ejemplo su obsesión con el Montevideo de Lutrémont, que en Duchamp no existía. Esa idea de un no-lugar duchampiano como un sitio que tampoco es arqueologizable. Si pensamos en Jules Laforgue -como una pasión duchampiana-, Duchamp no se esforzó en buscar -o no tenemos datos que lo certifiquen- elementos locales, rioplatenses, que lo llevaran a formar un sistema de lectura previo. Sin embargo era aquello que, en efecto, buscaba Breton claramente. Duchamp no buscó ningún antecedente, no vio en Buenos Aires ningún yacimiento

que, según lo afirmás, sí vendría a alimentar el fundamento, la materia de “lo nacional”. Lo nacional siempre reclama una raíz, mientras que lo informe precisamente viene a borrarla. En su visita, Duchamp podría, por su cercanía, haber intentado reconstruir en Montevideo una arqueología de Laforgue. Pero no lo hizo.

R.A: Pensemos en *Siesta* o *Mediocridad*, cuántos poemas que él admite que han sido el puntapié de buena parte de sus obras. Pero vos fijate qué apropiación hace de eso. Una apropiación nominalista, porque a partir del soneto *Mediocridad* de Laforgue, pasa a denominar ejercicios con el vidrio de máquina agrícola. Máquina agrícola porque no es una máquina *oratoria* sino *aratoria*. Creo que él viene a arar, en el sentido de rasgar, de delirar, de salir de la lira, salir del lugar previsible. Para él no tiene sentido ir a Montevideo y encontrar “aquí nació, aquí estudió, aquí se casó”. Va absolutamente contra eso. Al contrario: tal vez en Buenos Aires había encontrado a Laforgue absolutamente diseminado, porque la ciudad era lafforguiana. Eso era lo que encontraba sin buscarlo. Se le imponía.

G.A: Lo que decís me lleva a un punto que es el siguiente: él pide traer el libro *Los pintores cubistas* de Apollinaire y también algún otro para empezar a diseminar acá algo, y en el libro de Apollinaire el capítulo sobre Duchamp es fantástico, y termina con una frase que, pensando en los disturbios anarquistas ¿cómo le sonaría a Duchamp cuando él era el encargado según Apollinaire de ser el conductor de energía entre el arte y el pueblo?

R.C: Va de lleno a lo que decís sobre el anarquismo y anartismo.

R.A: Lo que creo que está disociado es “el pueblo”. Si uno se acuerda de las lecturas contemporáneas de Agamben, pero que ya están

en Roland Barthes, cuando Barthes analiza Michelet observa que una de las constantes de la obra de Michelet fue haber percibo esta escisión fundamental que después Agamben va teorizar como la escisión biopolítica fundamental del 900, la escisión entre Pueblo (con P mayúscula) y pueblo (con p minúscula). Vale decir que hay una soberanía nominal, el Pueblo con P mayúscula, en nombre de la cual se realizan las políticas de Estado, políticas de Estado que en realidad no buscan otra cosa sino alejar al pueblo con p minúscula. Vale decir que el pueblo falta a su lugar. Y Duchamp mallearméicamente, en su fusión de arte y pueblo, busca producir una nueva sensibilidad, en el sentido de una nueva estesia. La condición anestésica es la producción de una nueva sensibilidad, de una nueva estesia que no tiene que ver con la masa, porque la masa, al contrario, es el conjunto homogeneizado por un líder. Y él no está en esa. Breton puede estar en esa. De hecho lo estuvo. Es “el surrealismo al servicio de la Revolución”.

R.C: En su relación con los surrealistas checos, también.

R.A: Claro. Es el socialismo en un solo país y el líder homogeneizando a la masa. Cuando recientemente analizaba la cuestión de la ópera que promueve María Martins, la Ópera Bolívar, yo señalaba eso, que Duchamp hace una refutación de esas tesis absolutamente en filigrana. O sea que la vamos a entender de manera muy diferida. En el '42 María Martins tiene la idea de hacer una ópera sobre Bolívar a partir de un texto de Jules Supervielle y contrata para eso a Darius Milhaud, que está en California dando clases de música, y a Léger que lo tenía en Nueva York, ciudad donde debía haberse estrenado la pieza. Tenía el apoyo de Rockefeller, no era inocente en esto María Martins, porque Rockefeller decidía la adquisición de obras para el MoMA, parte de su obra fue comprada

para el MoMA. Aunque ella también donó, de hecho donó un Mondrian, el *Broadway boogie-boogie*. Fue una obra que María compró en el momento de la exposición, Mondrian y Martins dividen la exposición en la galería Valentine, a ella le compraron ocho esculturas y al él ninguna tela, así que ese mismo día María Martins extiende un cheque de 800 dólares, se lo entrega a Mondrian, quien primero rechaza la suma, pareciéndole excesiva, y acto seguido ella dona esa tela al MoMA que se la rechaza, argumentándole que el museo tiene una política de adquisición y no es así que se hace. Ante lo cual, típico mandonismo de las elites brasileñas, María le pide a su marido que interceda y que le diga a Rockefeller que ese cuadro tiene que estar colgado en el MoMA, está colgado en el MoMA y está también el nombre del Señor y la Señora Pereira da Silva, como protectores del MoMA. Pero, evidentemente, cuando se le ocurre eso es porque existe una convergencia de intereses, porque ayudar a Rockefeller será en el futuro la política panamericana, pero se trata también de ayudar a su marido en una aproximación con los Estados Unidos a un nivel de alta cultura, porque la cultura de masas ya estaba contemplada con Carmen Miranda, pero es también una manera de dar una imagen a los gaullistas, porque todos estos franceses surrealistas que están en Nueva York son totalmente gaullistas. Bolívar aparece así como el libertador, quien vendrá a liberar la ciudad sitiada. Se trata, también, de una alegoría de la situación francesa. Mientras ella está apostando a este bonapartismo, a este nacionalismo totalista, a la mediación del intelectual, Duchamp hace la alegoría de género, que es justamente la deconstrucción de eso, ir en otra dirección. Es Washington y Lincoln deconstruidos porque son ellos si lo lees así, pero basta invertir el eje y ves un mapa. ¿Qué es lo real? Se está diciendo que hay una imposibilidad de ver lo visible. Mientras que María no se cansa de producir semblantes. Léger no se

cansa de producir semblantes. Si uno toma el programa de mano y el telón de fondo del principio de la ópera es la efigie, el ícono bolivariano más consabido que se pueda imaginar, casi como un sello postal, como una estampilla. Es ese tipo de monumentalización épica de la historia de la cual Duchamp desconfía.

G.A: Siempre hay un uruguayo: Supervielle, Laforgue.

R.A: Son más franceses que nosotros (risas).

G.A: Hablábamos ayer con Rafael del hecho de que sos un iniciado y has entrado al antro de la Martins y leíste sus cartas con Duchamp, que todavía están ocultas...

R.A: Leí las de él a ella. No tuve acceso todavía a las otras.

G.A: Esas cartas ¿te cambian un poco la imagen de Duchamp, creés que cambian la crítica de Duchamp?

R.A: No te diría que la cambian radicalmente pero flexibiliza ciertas cosas y confirma y corrobora ciertas sospechas que uno puede tener. Yo, en realidad, no creo que ningún documento cambie nada. Creo que el archivo lo que tiene es el poder disparador. Muchas veces uno llega a conclusiones a partir de descubrimientos de archivos que uno no esperaba. Fíjate lo que sucede con los testigos oculistas: si yo leo el modernismo a partir de la noción de immanencia, a partir de una noción de autonomía del arte, yo leo la estereoscopia portátil, por ejemplo, de la manera en que la hace Octavio Paz digo, “estamos aquí ante el mar, ante el horizonte, la pirámide, su proyección bajo el agua, etc., etc.” Pero si lo leo desde una perspectiva de atribución errónea, si lo leo a partir de una perspectiva de *retard*, es decir, produciendo anamnesis, tengo que pensar que

esa foto, en rigor sólo pudo ser sacada desde el balneario municipal que se inauguraba en ese mismo momento, balneario municipal que era Lugones, que era la estética dominante del centenario. No solamente por la decoración grecolatina, no solamente por poner lo indeseable (la Venus de Lola Mora, que ya había sido motivo de controversias, porque se la quiso poner en la catedral y pareció un desastre, se la puso en Cangallo y Leandro Alem y aún así parecía que era una provocación al gusto medio y ahí se la relega al balneario municipal), sino porque si yo parto de esa hipótesis, que la estereoscopia portátil es sacada desde el balneario, tengo que entender que la estereoscopia portátil es sacada dándole la espalda a Venus, a lo que se celebraba aquí. Porque justamente cuando él saca esa foto se celebraba aquí la inauguración del balneario y como dice la cobertura de Caras & Caretas, el agregado de la *Fuente de las Nereidas*, era la “nota azul del arte”, la obra sobrecargada de Mallarmés y Rubendaríos como ideal de Lo Bello. Duchamp no busca lo bello, Duchamp cuestiona el arte, cambia la pregunta. Entonces si Duchamp cambia la pregunta yo no puedo tratar de evaluar esa respuesta a partir de una pregunta equivocada. Tengo también yo que cambiar el repertorio, para poder entender qué esta diciendo. Porque si no endoso su discurso: “no hice nada, aquí hay nada”, etc., etc. Es una escansión, una intervención analítica. Es hacer que Duchamp se escuche. Lo mío es traer un fragmento que encuentro en un archivo, que encuentro en una carta, que Duchamp puede haber visto o puede no haber visto, tampoco eso me interesa (si él lo vio o no lo vio). Circulaba, era un valor de la cultura en ese instante. Entonces puedo decir “no pudo no conocerlo”. Aunque no lo tuviera como dato conciente.

R.C: Muy curioso es también que él hace una evaluación de lo que sucedía artísticamente en Buenos Aires pero en razón del *Cubify BA*, de

generar un mercado. Que es una idea completamente diferente: no ya para apropiarse sino como desembarco de algo un signo totalmente monetario en este caso.

R.A: La cuestión monetaria es fundamental no solamente en él sino en todos. Me acuerdo una carta del 23, de Léger, no recuerdo ahora quién es el destinatario de la carta, pero Léger es inequívoco. Dice; “ayer cené con la Señora [Tarsila] Amaral. Tenemos que tener atención con estos brasileños. Porque ahora, en este momento, que Rusia se ha cerrado y que Estados Unidos todavía está bajo el impacto de la guerra, ésta es una frontera que va a crecer”. Y de hecho era lo que iba a ocurrir. Y las cartas intercambiadas entre Marcel y María, en todas ellas, en todas, no quiero equivocarme pero te diría que sin excepción, todas hacen referencia a una transacción comercial. Siempre hay dinero que va y que viene, gente que viene. “Fulano vino de París y me trajo tantos dólares; Fulano se va mañana a California y se lleva tal cosa”, etc., etc. Hay una clara intervención, como por otra parte María, que cuando vuelve a Brasil tiene una intervención institucional fuertísima en la Bienal. No solamente como artista reconocida sino como miembro del consejo. O sea que apuesta alto, decide, indica, lo cual con el correr de los años va a generar un conflicto con Mario Pedrosa. Hay un artículo de ella en el *Jornal do Brasil* impugnando de alguna manera la designación de Mario Pedrosa como comisario del envío brasileño a Venecia. Es muy ilustrativo esto, ya que muestra la caída y declive del predominio de las viejas elites, que ella representaba, y por lo tanto de la definición del arte a partir del instituto de poder, la posición que ella ejercía en el Itamaratí como el agente, la conexión entre Brasil y el mundo, y la profesionalización del curador, emergencia del curador como sujeto, como actor.

G.A: Pero en Brasilia se rehabilitan un poco

Portinari, María Martins...

R.A: No tanto. Portinari no tiene participación en Brasilia.

G.A: ¿No hace un mural Portinari?

R.A: Muy secundario...

G.A: Ella sí.

R.A: Ella sí. Tiene una escultura. Portinari, de alguna manera, fue barrido de Brasilia. Brasilia es otra región para revisar. Ya que Lucio Costa antes del funcionalismo tiene un interés neocolonial muy fuerte.

G.A: Una pregunta muy chismosa ¿la relación de María Martins con Duchamp era una relación muy oculta?

R.A: Yo creo que nada oculta, porque todo el mundo...

G.A: ¿El marido qué papel jugaba ahí?

R.A: Ése es un gran misterio. Creo que hay un modelo de relación de época que es una suerte de triangulación consentida. Es un modelo de relación de clases altas, bastante extendido en ese momento. Esa podría ser una hipótesis. Otra hipótesis es pensar que el marido toleraba esta libertad que ella se tomaba tal vez como otras libertades que él se tomaría. Y que desconocemos. No creo que ella le impusiese nada, que era una situación abiertamente consentida. Que como operación de intereses compartidos, María Martins nunca descuidó, por otro lado, su ejercicio como embajadora, todo lo contrario. Todo el mundo lo dice: fue una de las mejores embajadoras que tuvo Brasil. Ella estaba en Washington, aún teniendo su atelier en Nueva York, organizando la vida mundana, sociales, y se constituyó así en uno

de los referentes de la vida diplomática, estableciendo contactos y tránsitos institucionales, etc., etc. A pesar de todo, hablaba pésimo inglés, según he descubierto. Ésas son las cosas curiosas de un cierto desparpajo de la periferia: hablaba el inglés con acento y no le importaba un bledo. Iba y atropellaba. Conozco mil historias de decisiones que ha tomado atropellando. "Yo quiero que sea así y va a ser así". Era un personaje muy sui generis. El grupo de artistas, todos sabían de esta relación. Tal vez no todo el mundo tuviera la dimensión inclusive teórica que con el tiempo se configuraría. Retrospectivamente pasa a tener otro sentido si lo ves puntuando esta relación de diez años que ellos tuvieron.

G.A: Pero el exilio europeo, durante la guerra, comenzó a producir unas alianzas rarísimas, en América. Encuentros que sorprenden, como Caillois con Saint-John Perse, una suerte de post-surrealismo, en otra línea...

R.A: No sé si no entra ahí Levi-Strauss. Vos fijate que a esa altura ya está fuera de Estados Unidos, ya está de vuelta de Brasil, y tiene una posición fuerte en ese grupo. Como Denis de Rougemont, otro que también está ahí y que constituye también, de alguna manera, vínculos de ese grupo con la alternativa acefálica batailleana. Porque cuando hablábamos de Breton creo que también lo que hay que decir es que todo esto daba significación si pensamos en el surrealismo menos por sus manifiestos y mucho más por su diseminación. Es decir: el grupo *Acephale*, la revista *Minotaure*, la teoría de la paranoia lacaniana publicada en *Minotaure*, las consecuencias y efectos que esto desarrolla en la trayectoria de más de un artista o teórico que haya participado de ese grupo. Había una serie de tensiones que se desdoblán; podríamos pensar que hay una tensión entre la acefalidad y Malraux. Por un lado la línea de acefalidad negativa mientras Malraux es

el bolivariano, el bonapartista, el fatalista... y se ha leído el surrealismo desde esta última perspectiva. Entonces creo que, en buena hora, es bueno invertir la dirección y empezar a leer la letra chica, que se nos escapó, que no supimos ver en ese momento.

R.C: Pensaba en Caillois, que durante la guerra vivió en Argentina y que fue un modelo muy diverso al de Breton. Más acefálico, con otra pertenencia.

R.A: Sí, a que lo publique Fata Morgana acá....

R.C: Pero eso creo que fue una situación más de fatalidad...

R.A: Fatalidad que tiene una dimensión nominalista, para así decirlo, que no en vano prefigura a Foucault, por ejemplo. De hecho fue el mentor, ya que fue quien dio el dictamen para la edición de *Las palabras y las cosas*, en Gallimard. Después Foucault lo homenajea, reconociéndose en un origen común, ya que ambos se encuentran influenciados por Dumézil.

G.A: Vos ves una relación entre Bataille y Duchamp ¿no?

R.A: Ah, sí. Para mí son la misma persona.

G.A: A mí me resulta extraño, ya que en Bataille veo más una línea de ensayo, más discursiva, y en Duchamp, por el contrario, una apuesta tan fragmentaria...

R.C: Sin embargo Gonzalo, ya lo hablamos, encontramos una línea en común en el Eros. Duchamp y Bataille son Eros.

R.A: Pero el Eros no es Eros. El Eros es la muerte. Y en esto se juntan los dos también. Y se junta María, ya que cuando Bataille publica

Lascaux, en el '55, es evidente que María Martins lee el ensayo porque en el '56 ella publica un artículo en un diario de Río, evocando la experiencia que ella tuvo visitando otras cuevas, como Altamira, y donde nuevamente aparece esa ecuación: erotismo-muerte. O sea: juntar erotismo y muerte es apostar por una indecibilidad, que es el principio de la cultura derridiana, que es el principio de Punctum, de Roland Barthes cuando empieza la fotografía. La imagen y la muerte. Vos fijate que hay ahí un núcleo fuerte de la teoría posestructural francesa, que obviamente viene de Mallarmé, sabemos, pero que nunca está de más subrayar. Por otro lado, en la revista *Documents* hay un pequeño texto, que no es más de una página, de Bataille donde señala que de alguna manera el ama de casa que opta por un aspirador está cometiendo una definición cultural ya que el polvo va escribiendo la historia. Es un principio totalmente duchampiano. Creo que el polvo, como lo señala el libro *El polvo en el arte*, aparece de alguna manera con la pintura del interior flamenco, en el ámbito de la cotidianeidad burguesa, pero también con los impresionistas y es el *coup de dés*, es la diseminación, es la desmaterialización. Y esa desmaterialización es mucho más que la pérdida y las crisis del objeto según Breton. Breton dice: "el objeto trae crisis" pero no dice "el punto de vista entró en crisis". No dice "se opone en la visión".

R.C: Comparto este nexo entre Bataille y Duchamp y seguro que no debe ser gratuito ni casual que las lecturas que se hacen sobre el viaje de Duchamp a Buenos Aires comparten una visión por completo bretoniana. Las personas que conocieron a Duchamp durante muchas décadas, el grupo surrealista en Buenos Aires, aunado por Aldo Pellegrini, era absolutamente bretoniano y la figura de Bataille (por más que en la revista *Ciclo* aparezcan en el primer número textos de Bataille) era una figura muy relegada y por completo marginal frente a la gran

difusión bretoniana. Para mí, el acercamiento al viaje de Duchamp produce algún tipo de relación causal con esto: que aquellos que tenían elementos para entender la importancia de la visita de Duchamp a Buenos Aires estaban vinculados con la órbita de Breton y muy poco con una recepción de Bataille que es mucho más tardía.

R.A: Lo que estás señalando, de Pellegrini y su grupo, tiene que ver con una declinación de lo que es el surrealismo como súper materialismo dialéctico. En la medida en que se asocia el surrealismo a una alternativa dialéctica, no hay que perder de vista que Bataille se reivindica materialista pero siempre y cuando por materialismo se entienda la mutua conexión entre erotismo y muerte. Entre pasión, atracción e inscripción de un no más allá, a la manera blanchotiana. La famosa entrevista que le hace una lingüista poco antes de morir, que sirve para el librito *Escritores de siempre* de las ediciones Du Seuil, el otro día estuve escuchando la grabación, el disco, y hay un pasaje en que Bataille dice justamente esto: “no piensen que soy un idealista, me reivindico materialista, pero siempre y cuando se entienda el materialismo como el reconocimiento de la pulsión -para decirlo de una forma lacaniana- el reconocimiento de la pulsión pero además el reconocimiento de que la pulsión no tiene objeto”. Es eso lo que Bataille hace. Por esto es que hoy día ciertas tendencias ¿cómo llamarlas? neo-marxistas, o como se llamen, se denominen a sí mismas materialistas porque justamente son posiciones que reivindican el materialismo con prescindencia de esa...

G.A: El materialismo del siglo XIX.

R.C: Una idea muy anacrónica.

R.A: Tal cual. Todo el grupo de Roberto

Schwartz se define como materialista. Pero es un materialismo pre-Lacan, por no decir pre-Freud. Reivindicarse materialista en esos términos es más reaccionario que la posición de los mismos surrealistas de los años cincuenta, de Pellegrini, Paz o quien fuere. Ante lo cual se crea la paradoja, como diría Laurie Anderson “¿qué es más deleznable? ¿ser materialista no dialéctico o idealista dialéctico?”

G.A: Sin embargo entiendo que entre Duchamp y Bataille existe una construcción de semejanzas y diferencias. Veo a Bataille como un personaje más torturado. Hay una truculencia batailleana que en Duchamp no la advierto. Pero quizá no sea tan central.

R.C: Hay otra cosa que me llama poderosamente la atención. Que yo tenga noticia al menos, si pienso con qué artistas argentinos tuvo algún tipo de vínculo Duchamp, recuerdo a Juan Andralis, con quien jugaba al ajedrez, y un breve encuentro con Kosice. Pero al único que le escribió, que le mandó una carta -y es más: hasta le regaló una de sus cajas- fue a Juan Esteban Fassio, que precisamente no era bretoniano, era patafísico. Tampoco era batailleano, pero menos aún bretoniano. Duchamp fue Sátrapa del Colegio de Patafísica, es decir, fue una autoridad patafísica. Breton, si bien adoraba a Jarry, jamás fue un patafísico. Leía a Jarry de modo bretoniano, surrealista.

R.A: Es absolutamente coherente. Creo que la cuestión acefálica es gemela de la cuestión patafísica. Por otro lado, Breton es inseparable del culto a la personalidad. A Duchamp no se lo puede disociar de la muerte del autor o de qué es un autor. Del modo en que después lo trabajará Foucault.

R.C: Tal es así que en el *Collège de Pataphysique* el Curador Inamovible es Faustroll: una figura virtual. Y su Staroste, la segunda figura,

es un cinocéfalo papión que sólo dice “HA-HA”. En el Colegio hay muchas construcciones virtuales que son el exacto reverso de lo monolítico del culto a la personalidad.

R.A: Hay otro eslabón latinoamericano que no es desdeñable que es Antonio Pedro. Él participa en la primera exposición surrealista que hace María Da Silva en Lisboa, y trae una exposición a principios de los cuarenta, en el '41, a San Pablo. Mario de Andrade escribe sobre él, lo publicita, pero en correspondencias privadas dice cosas muy severas, duras. Antonio Pedro hace una conferencia en Lisboa, al volver de este viaje, sobre algunas tendencias de la pintura brasileña, y es muy clara la posición. Y lo está haciendo a dos años de la exposición del '39 de Portinari que lo consagra como El pintor. Y él dice que Portinari es un equívoco total, y a los que reivindica como artistas en Brasil son Lasar Segal y Tarsila. Y es Antonio Pedro quien, al año siguiente, ya en Londres, integrado al grupo de Diversidad Surrealista, va a generar la idea de la acefalidad de la enciclopedia. La famosa anécdota en que están todos reunidos y unos dicen que Breton y otros que Masson, y llega uno y saluda a Antonio Pedro, cuyo apellido era Da Costa y había otro pintor, también portugués, que era Antonio Da Costa, y entonces pasa a saludar a todos los participantes de la reunión como Da Costa: “Buen día Da Costa, ¿cómo le va, Da Costa?”, etc. Y ante esa *boutade*, Antonio Pedro le señala que esto que él juzga que es gratuito, en realidad se confirma porque en Portugal “todos somos Da Costa”. Vale decir, Portugal que es la designación absoluta, que es la mezcla con África y con América, es acefálica. Es la idea de una nación sin territorio. Fijate que la idea de la idea de la Enciclopedia Acefálica, la Enciclopedia Da Costa, nace justamente de este hecho banal.

R.C: La primera crítica sobre Duchamp publicada en Buenos Aires viene desde y por una

lectura de cercanía sobre todo a Breton. Es la que hace Guillermo de Torre en Proa a Duchamp en tanto retruuecanista. Incluso muy posteriormente, ya en la *Antología de la Poesía Surrealista* de Aldo Pellegrini, el acercamiento también es bretoniano.

G.A: En América Breton acapara todo: Carpentier, Diego Rivera, Octavio Paz...

R.C: Nosotros podemos decir de Pellegrini que, igual que Piterbarg, eran surrealistas de primera hora. Pero si pensamos en un Llinás o el mismo Andralis eran totalmente orbitales a Breton (por más que sabemos de algunas peleas de Andralis con Breton).

G.A: En una mesa en el Malba, la mujer de Andralis se enojó cuando dije que Duchamp era y no era surrealista, que se movía con un tipo de lógica que se escapaba de los dictados de Breton, la idea de dogma surrealista.

R.C: Para mí es bien claro que cierto grupo francófono, muy militante, los que se reunían en el bar Chamberí de Córdoba y San Martín, ya en los cincuenta, con Aldo Pellegrini como centro, o sea, la segunda generación surrealista, era muy heterogénea. Frente a los Contornistas, o al grupo Sur -absolutamente reaccionario a todo lo que fuera producto de las vanguardias- en el grupo del Chamberí -que antes se reunía en el Jockey Club de Florida- se entremezclaban algunas personalidades dispersas, como en el caso de Fassio, que no eran bretonianos, pero que frente a la hegemonía de los otros grupos se sumaban a este núcleo. Creo que en el libro de Graciela de Sola sobre el surrealismo en Argentina, se homogenizan y confunden muchos escritores y artistas que provenían de una pertenencia vanguardista más desordenada, menos alineada. No eran del todo epigonales de la figura de Breton (pequeñas internas de un grupo que no resultaba

tan compacto).

G.A: Con respecto a tu próxima visita al archivo Dreier ¿qué es lo que vas a buscar?

R.A: No voy a buscar nada concreto, no es que sospeche que haya algo específico. Quiero ver qué hay en ese archivo. Lo explícito, lo que está en su libro ya lo conocemos. Quiero ver qué otros vínculos puede haber desarrollado, de algo que me permita revelar nuevas sospechas. Se hace creíble que si ella tenía la intención de escribir un libro no hubiera juntado...

G.A: En el catálogo de Venecia se dice que Duchamp prestó testimonio de un modo explícito para la realización de ese libro. Evidentemente, estaría centrado en la cuestión del machismo. Una última pregunta: hay un lugar común que nos dice que “en Brasil el surrealismo no entró”. ¿Qué opinás al respecto?

R.A: Yo creo que, más que no entró, no se lo quiere leer. En la medida en que el axioma fundamental es modernismo igual a nacionalismo en Brasil, admitir el surrealismo es admitir un internacionalismo que escapa de la lógica nacionalista con la que se construye la memoria del poder.

G.A: Pero los constructivistas también...

R.A: Los constructivistas apoyaron esto. Pero ahí me parece que hay otra cuestión que es complicada de los constructivistas que es el hecho de tener un punto ciego en relación a las tradiciones no letradas. Si hay alguna cosa que Haroldo preserva del sistema letrado colonial, es el hecho de que al arte y más específicamente a la literatura hay que pensarlos desde la cultura letrada. Él hace el anti-modelo de Antonio Carlos: con respecto al barroco en la tradición de la literatura brasileña, no baja a formas orales o visuales de la poesía barroca: lo

pone a Gregorio porque necesita leer un autor, entonces esquivo el problema que para Duchamp existe de borramiento entre arte letrado y arte primitiva o como quieras llamarla. Esto Haroldo no lo supo pensar.

G.A: Oitica sí hace ese movimiento.

R.A: Yo creo que sí. Y de alguna manera, Haroldo trata de sanar ese defecto, muy posteriormente, con un interés más teórico que otra cosa hacia el tupí. Pero eso no se traduce en un modelo historiográfico. Queda como un diletantismo muy erudito. Estudiar tupí como se puede estudiar griego, u otra lengua. La literatura brasileña comienza el día que llega el primer portugués.

G.A: El pueblo con minúscula hay no aparece nunca.

R.A: En ese sentido el surrealismo pasa muy tangencialmente. Cuando por otro lado hay cosas interesantes para pensar sobre eso. La muestra de arte social del '34, que se hace en Río, es curiosa, porque es una alternativa que después va a ser absolutamente neutralizada por la Academia de Bellas Artes. La muestra de arte social responde, de alguna manera, en aquella encuesta “¿para dónde va el arte?” Es una muestra que la cierra la policía, el discurso de inauguración lo hace Aníbal Machado, que era quizá el escritor brasileño más afinado con el surrealismo. Muy lector, se carteaba activamente con los surrealistas y estaba, obviamente, recitando ideas bretonianas, pero no es solamente una alternativa modernista paulista. Esto también está claro: hay otras ondulaciones del modernismo, adonde podemos reconocer a Aníbal Machado, a Murilo Mendes, etc., que son levemente disidentes. Quizá en el caso de Murilo esté más clara la marca de Nietzsche. No diría que hay marca de Nietzsche en Aníbal. Pero el dispositivo Nietzsche

juega un papel. A mediados de los treinta, el dispositivo Nietzsche define lecturas. Que es lo mismo que sucede con Borges. Y no se entienden muchas de las impugnaciones que el modernismo hace a mediados de los años treinta sin Nietzsche. Cuando Murilo Mendes escribe su ensayo sobre *Lo eterno en las letras brasileñas*, eso es impensable sin la definición de la modernidad como escisión entre lo contingente y lo eterno; una definición baudelaireana de la modernidad, que es una definición nietzscheana, que Murilo va a ser el primero en expresar, algunos años después cuando cuente su relación con Ismael Nery. Sabemos que Nietzsche y Baudelaire son la misma persona. Y eso está en abierta contradicción con el modernismo paulista, del que Haroldo es heredero, quíerese o no.

G.A: Ese Ismael Nery es un personaje impresionante.

R.A: Ahí tenés otro bello trío: Ismael Nery, Jorge de Lima y Murilo.

G.A: ¿Ismael Nery ha sido reivindicado, está bien estudiado?

R.A: No demasiado. Lo reivindica un poco Antonio Bento pero a partir de esa exposición bastante modernista. Antonio Bento tuvo con Pedrosa un coqueteo surrealista a principio de los treinta y a partir del viaje de Benjamin Péret. Cuya marca mayor diría que pasa más por una definición política mucho más que en lo estético. Peret, entre las cosas que escribe en Brasil, es la historia del quilombo de Palmares, que lleva agua al troskismo de él. El quilombo es precisamente la impugnación de una jerarquía partidaria. Más allá de ser una aventura que no funciona, se sabe que termina mal, que se destruye. No interesa el final: interesa la diseminación de energía, es eso lo que promete algún futuro.

G.A: Volviendo a uno de los temas del principio ¿vas a hacer un libro sobre María Martins?

R.A: Voy a hacer un libro sobre Duchamp, que estará escandido en dos momentos. Es la búsqueda de un anastetismo latinoamericano. Es la relectura de Duchamp desde los trópicos. Su año en Buenos Aires y la relación con María Martins. Situarlo en ese punto en que nadie lo pudo situar, en que nadie lo leyó. Porque en ese punto ganan sus derivas.

R.C: Gonzalo te preguntaba recién sobre la importancia del surrealismo en Brasil. Y en Argentina si no fuera por la filiación directa con la figura de Breton no hubiera tenido ningún tipo de lectura. Si pienso en el grupo Orión, en pintura, que surge en el año 39, y que no tuvieron un gran contacto con Breton, son absolutamente marginales dentro del canon argentino. Parecería que la lectura que se hace siempre del surrealismo es a partir del diálogo directo con Breton y lo que fue negado por él se invisibiliza. Cuando Caillois viene a Argentina ya está distanciado, hace muchos años. Incluso se había distanciado del Colegio de Sociología y llega al país de la mano de Victoria Ocampo y no del surrealismo.

G.A: Para terminar, esto es interesante: porque la pelea de Caillois con Breton viene también por América Latina. Son por las semillas saltarinas que trae de México. Breton quiere leer ahí la magia y Caillois le pide de investigar ya su interior. Y nadie la quiere abrir. América Latina divide ahí dos líneas.

R.C: La figura de Bataille fue muy postergada y Duchamp, repito, fue leído siempre desde tópicos históricamente bretonianos. Durante años, incluso en los sesenta, fue solamente eso.

R.A: Hay un texto que a mí me parece decisivo y que no se lo incluyó en las obras completas,

que lo rescaté como ensayo en un dossier que se publicó en la revista *Artefacto*, que es la respuesta que él da a Carpentier cuando le pide una colaboración para la revista *Imán*. El dossier sobre el conocimiento de América Latina. En el año 31 Bataille dice que “América Latina es un laboratorio de ensayo de lo que es el futuro. Para donde vaya América Latina iremos nosotros.” Es un ejemplo interesante porque mezcla servidumbre religiosa, autoritarismo e institucionalización vertical.

R.C: Fijate como desde un lugar tan distinto al que estás citando, o tan ajeno, más ajeno que distinto, si trasponemos algunas aseveraciones de alguien que estuvo vinculado con el surrealismo de una manera muy lateral como fue Juan Larrea, también profesaba el mismo pensamiento de que América Latina era el futuro, desde un lugar absolutamente religioso y teñido de surrealismo, pero tan lejano al de Bataille.

R.A: Hay una dimensión también anestésica es estos casos. Hay cierta zona de búsqueda en la revista *Documents* pero sobre todo en *Minotaure* que tiene que ver el arte primitivo como un arte que no fue realizado para mirar, sino para tocar, de acuerdo a las teorías de Karl Weissmann, quien por otro lado, Osorio César, el segundo marido de Tarsila, cuando hace su interpretación del arte de los alienados en el hospital psiquiátrico de Juquery, declara haber leído, en un libro del año 28. En *Minotaure* aparece toda esta cuestión de la escritura negra, que es para tocar. Que eso en María Martins está clarísimo, que es para tocar, y de ahí vamos a llegar a Lygia Clark. Larrea cuando viene en el '31 arma una colección de arte amerindio que expone por primera vez en el Musée de l'Homme, en el Museo Trocadero, invitado por Michel Rives. O sea que es el mismo espacio donde se presentan las colecciones de las cuales va hablar en *Minotaure*.

R.C: En ese momento, Juan Larrea se empieza

a cartear, por estos temas, con Torres García. Se trata de un epistolario que todavía no fue estudiado. Hace unos días hablamos de esto con Mario Gradowczyk.

R.A: Y que después genera toda una controversia, porque del Musée de l'Homme la colección va a Madrid, ahí se funda el tal Museo de América, que era un proyecto imperial, de Carlos V, pero que nunca se había llevado a la práctica, lo lleva adelante Franco. Larrea se indigna por eso porque la colección fue una donación de Larrea al pueblo republicano español y no al Estado español, y como el Estado español usurpó esa colección él escribe *Corona Incaica*. Hay un coleccionismo alternativo en ese momento que tiene un valor anti-institucional muy fuerte. Una institución ya anti-nacional. En eso es coherente con el surrealismo y en ese momento, también es coherente con el barroco. El barroco es el apogeo de la fragmentación y la formación de colecciones que no obedecen a una mirada central.

R.C: Qué curioso también que en España, en ese momento, el único que bogaba por otra lectura del barroco era el falangista Eugenio D'Ors.

R.A: Era catalán. Estaba al margen de eso. D'Ors tiene posiciones sorprendentes. Por ejemplo, elogia el *Martín Fierro* diciendo que es un poema más complejo que la *Herodías* de Mallarmé. O enaltece el teatro quechua, como una especie de arte griego. Sólo un catalán puede hacer una lectura medio “a-la-Passolini”. Porque el resto de España piensan a partir del centro, de Madrid, de la Corte, las jerarquías y ahí está Torres García.

R.C: Me gustaría retomar un punto importante, que sugirió ante Raúl, que tiene que ver con la formación de las colecciones. Cómo, de alguna manera, el imperativo bretoniano tuvo que ver en la formación de las colecciones y

cómo Duchamp también pensaba todo el tiempo en la formación de las colecciones.

R.A: Su experimento abortado en Buenos Ai-

res es eso. Él trata de promover colecciones alternativas. Es lo que el medio local refuta.

Susana Gamarra se va a regalar otra suscripción a ramona	Cristina Cermeño va a brindar con ramona en la mano
Seguro que Julio Teobaldi se suscribe a ramona otra vez	Nuria Kojusner va a tener a ramona cuando vuelva de las vacaciones

www.estebanlisa.com

biografía
 exposiciones
 obra pictórica
 obra literaria
 fundación



rocamora 4555
 c 1184 ABK
 bienos aires, argentina
 (54-11) 4867 0569
 fund-estebanlisa@sinectis.com.ar

Las puntas de lanza de un proceso de replanteamiento del canon histórico

Septiembre de 2004. Carlos Basualdo en Buenos Aires.
Otra charla inédita.

Por Inés Katzenstein y Roberto Jacoby

Carlos Basualdo: Una de las preguntas que nos hacían ayer: “¿En qué se diferencia la escena joven mexicana y la escena Argentina?”. Para comprender esto, hay que preguntarse: ¿qué pasó?, ¿cómo empezó a reorganizarse - o aparentemente empezó a reorganizarse- geopolíticamente el mundo a partir de los '80? ¿Qué quiebres hay con el tipo de organización que existía antes? y ¿cuáles son las implicaciones de eso?

Es complejo; porque, por un lado, es cierto que, tradicionalmente, los tres países más importantes de América Latina en producción cultural y en relación, sobre todo, a producción económica eran: México, Brasil y Argentina. Pero ahora, el mapa es muy complejo porque México, con el tratado de libre comercio, parece haber pasado a formar parte, en algún sentido, de Norteamérica. A la vez, el proceso de México es muy raro; las elecciones presidenciales pasadas las ganó Fox, que por primera vez rompió la hegemonía del PRI, pero el poder de Fox es relativo porque no tenía un aparato para gobernar, y ahora, parece que esa situación se está revirtiendo. A nivel social yo no creo que México haya cambiado, no veo ningún gran cambio a nivel de una profunda democratización de la sociedad mexicana, en absoluto. Lo que sí sucedió es la consolidación de grupos de poder y la emergencia del zapatismo que, de algún modo, es un fenómeno paralelo a toda esta suerte de absorción de mano

de obra barata.

Por otro lado, gran parte de Sudamérica, incluyendo Argentina, parece haberse vuelto totalmente irrelevante en ese mapa geopolítico. De la extrema relevancia que tenía Sudamérica a fines de la guerra, y la relativa importancia que tenía durante la guerra fría como escenario de conflicto ideológico, parece como haberse terminado, caímos en desgracia con el Thatcherismo y ¡pum!

Roberto Jacoby: ¿No creés que el momento actual, llamado “globalización”, hace que exista una suerte de equivalencia o nuevas formas de circulación y de conexión? ¿Nuevas formas que hacen que difícilmente uno pueda manejarse con las divisiones en naciones o en regiones? ¿No sería eso también una tendencia curatorial? Uno escucha mucho eso -“norte-sur” o “nuevos circuitos” o “relaciones sur-sur”, o conexiones de gente con países en que están totalmente fuera las tradiciones *mainstream* occidentales.

CB: Creo que es un proceso, pero a veces me parece que hay que ser cuidadosos en no sobrevalorarlo. Leía en La Nación o Clarín, salió esa especie de fasciculito sobre historia del arte -viste que te resumen la historia del arte del siglo XX en dos páginas- y decía que la globalización había sido un fenómeno que supuestamente permitía una mayor heterogeneidad cultural y el ingreso de tradiciones no estrictamente vinculadas al canon hegemónico europeo y

norteamericano en la historia del arte, pero que ese fenómeno, de alguna manera, había sido aparente porque no había habido un cambio fundamental en relación a la localización de los centros de poder; poder en el sentido de difusión de la información. Es una pregunta complicada, mi respuesta es muy parcial. Pero siento que algo de eso hay.

Desde mi experiencia personal -hace doce años que estoy viviendo en Estados Unidos- definiría dos momentos; uno antes del 11 de septiembre y después del 11 de septiembre. Antes del 11 de septiembre había una especie de confianza en que el canon artístico estaba bajo ataque. De pronto había tradiciones realmente muy fuertes que estaban penetrando, se estaban insertando. Lo veíamos a través del mercado, nos parecía que el mercado era una punta.

Por ejemplo, de Argentina yo creo que fue Kuitica el artista que entró en el mercado internacional. Pero hubo muchos otros artistas sudamericanos. En Brasil hay un montón, por ejemplo Rosangela Rennó en un momento, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander y un montón. Lo mismo en otros lugares...

Nos parecía que ellos eran las puntas de lanza de un proceso de replanteamiento del canon histórico. Y creíamos que eso iba a estar acompañado de una contextualización de la producción artística más precisa y del establecimiento de correlaciones con otros espacios de producción cultural. Creo que la Documenta de Catherine David fue un gran momento de

entusiasmo porque, de pronto, había un grupo de curadores jóvenes, con muchas ideas. Era la época en la que Hans Ulrich Obrist y Hou Hanru estaban colaborando en la ciudad con “Cities on the move” que fue una muestra de arte asiático muy importante, que abrió un poquito después de la Documenta, Okwui Enwezor acababa de hacer la Bienal de Johannesburg que se llamó “Trade Routes” [rutas de intercambio] y era sobre este tema; empezar a pensar la globalización como un fenómeno que preexistió en la modernidad incluso; se basaba en el diálogo de culturas muy diversas y no era un diálogo intra-occidental, por así decirlo. Era poco tiempo después de la gran presencia del arte ruso, viniendo de la mano de un trabajo más cuidadoso de producción teórica en relación a la producción del Este europeo con Victor Misiano. O sea, de pronto estaban todos esos personajes que no eran más como Jan Hoet, Bart de Baere, de la Documenta Nueve, que eran todos europeos. De pronto vos tenías, ahí metidos y discutiendo, una cantidad de gente de distintos lugares muy irreverentes hacia el status quo. Fue un momento en el que no se veía que el mercado iba para un lado y la producción cultural iba para el otro, nos parecía que ahí iba a haber un gran cambio.

RJ: ¿Cuándo vos decís “nos”...?

CB: Yo me sentía parte de eso.

RJ: ¿Existe algo como una tendencia, donde

los curadores se pueden sentir miembros o parte de eso?

CB: En ese momento hubo un montón de encuentros y justamente en el '98, un año después, Hans Ulrich Obrist y yo armamos lo que se llamó “sindicato del imaginario”, era un foro de discusión online justamente que era “no exclusivo”, cualquier persona que se interesase por la curaduría podía participar. Era un momento donde se empezó a reflexionar mucho sobre la curaduría y, a partir de ese momento, se empezaron a abrir varias escuelas curatoriales, había otras que, por supuesto, estaban hace mucho tiempo, pero fue un momento de eclosión de ese problema. Y duró muy poco el sindicato del imaginario, no funcionó para nada en el sentido que nosotros queríamos que funcionase, por otra parte fue una excusa para charlar entre la gente y los miembros fundadores, estaba Hans Ulrich Obrist, Okwui, Francesco Bonami, Jordan Crandall.

De lo que de alguna manera es mi generación, los *100 días* de Catherine; conferencia que también fue un punto de encuentro muy importante... Catherine es mayor que nosotros, ella fue muy importante para todos nosotros y ella también obviamente escuchaba a mucha gente de mi generación. Ella decía “los *100 días* son más importantes que la muestra”. La estructura de la muestra era una narrativa que tenía que ver con la historia de Alemania, con la historia de Europa, era una reflexión manifiesta sobre cuáles eran las implicancias de la curaduría, cuáles eran las posibilidades de una muestra de este tipo en relación a la estructura urbana de Kassel. O sea, la Documenta de Catherine fue muy importante. Y después de la Documenta de Catherine, navegamos en ese período

de efervescencia hasta el 11 de septiembre, que fue muy fuerte -sé que se percibe muy distinto desde distintas partes del mundo-, fue una excusa, la popularidad de Bush ya estaba muy baja, era como un presidente sin poder, no tenía el control del senado y muy posiblemente hubiese sido una presidencia sin rumbo. El 11 de septiembre cambió todo. Me podrían decir: “Carlos, sos muy ingenuo”. Pero la percepción que nosotros tuvimos fue que realmente cambió todo. Hubo un retorno al nacionalismo, al discurso nacional, los países empezaron a ponerse más rígidos en cuestiones migratorias, de pronto toda esa suerte de fluidez de la globalización... La Globalización era una fluidez cultural, pero que venía de la mano de una fluidez económica, porque de eso se trataba, de que, en última instancia, las mercancías circularan. Pero era la mano de obra la que empezaba a circular, quiero decir, por ejemplo, programadores de la india mudándose masivamente a Europa y a Estados Unidos, gente de clase media alta. Quiero decir, ése era todo el proceso; de pronto, todo eso se empezó a trabar. Y ahora, por un lado, todo el impulso de la globalización que es muy potente a nivel económico, por otro lado; hay situaciones locales muy contradictorias y hay un discurso antiglobalizante. Es loco, que lo que nosotros percibíamos como progresista en ese momento no tenía mucho que ver con una creciente oposición hacia la globalización. Las primeras manifestaciones antiglobalizantes yo las percibía como verdaderamente reaccionarias. O sea, Bove me parece muy peligroso, porque lo que quiere es que sigan subvencionando a los agricultores. Y yo soy partidario del libre comercio, si funcionase...

RJ: Si existiera, si no fuese proteccionismo.

CB: Me parece que lo que tenía que defender era que no hubiese ese subsidio sobre la producción agrícola, que entonces, el libre comercio se hiciese sobre bases igualitarias. Y no totalmente en contra del libre comercio y defender los proteccionismos, porque los proteccionismos estaban ligados a Estados Nación, a una cierta idea de Estado de bienestar, a una estructura, que a mi criterio, era indefendible. Después del 11 de septiembre, entramos en un terreno totalmente minado ideológicamente, donde no aparece tan claro qué hay que defender, qué no hay defender. En primer lugar, la Bienal de Venecia fue como el final de la posibilidad de pensar que éramos un grupo coherente de individuos trabajando culturalmente en una misma dirección, por ahí, ya es muy “micro”.

Inés Katzenstein: ¿En qué sentido?

CB: Porque yo creo que quedó claro que los proyectos son muy diferentes, curatoriales y políticos, con un modo de trabajo con el canon, o sea, no por nada Okwui tiene un trabajo más académico. Varios empezamos a dar clases, otros están trabajando con el mercado. El mercado del arte apareció como una figura negativa. Nadie hoy, que esté realmente preocupado por la relevancia de la producción artística, puede pensar que el mercado es una fuerza positiva.

RJ: ¿Hoy no?

CB: Me parece complicado, me gustaría escuchar un buen argumento a favor, pero lo que veo... Vos fijate, a mí no me parece que el arte se trate de que haya faldas largas y faldas cortas,

ayer en un momento viste...

IK: Es increíble.

CB: A mí me asusta.

RJ: Hubo varios que se miraban entre sí como diciendo: “¿Qué es esto?” (Risas).

CB: De pronto el tema del cine, se planteó un grupo de artistas que estaba trabajando con cine, yo tenía un montón de cuestionamientos de la temporalidad del espacio de exhibición, cuestionamientos acerca de la relación entre lo público y lo privado, pero sobre todo había un análisis. El intento de establecer una relación productiva con los '60, a partir de retomar un medio que había quedado prácticamente olvidado en los '80. Pero el cine fue fundamentalmente un espacio para que la gente pudiese volver a experimentar, porque esa gente no tenía plata, el sistema del cine se la había tragado. Tiene una importancia histórica, cuando de pronto vuelven a la mesa los modos de reproducción técnica, me parece que en esto hay un sentido, tiene una razón de ser, que se puede empezar a pensar a partir de eso que hay una relación con los *media*, que hay una relación con la industria de la cultura, etc. De pronto si volvemos hablar del “retorno de la pintura” yo no siento... no puedo decir absolutamente nada del “retorno a la pintura”, la verdad, no puedo decir nada...

RJ: ¿Pero es algo perceptible?

CB: La muestra de Withney es una muestra de pintura, esta Bienal de San Pablo va a ser

una bienal de pintura, esto llega después de una docena de muestras de pintura en los centros de poder.

RJ: Ahora, lo curioso es que se hacen muestras de pintura, pero se mantiene el discurso del momento previo. Suponte, las muestras de pintura se llaman “la utopía del no trabajo”, parece una cosa organizada por Toni Negri y es una muestra de pintura.

CB: Sí, se ve más pintura.

RJ: Alfons Hug también le puso un concepto a la Bienal de San Pablo...

IK: Se llama “micro no sé qué”...

RJ: Era algo como “zona autónoma”, “territorio libre”, algo que te suena a utopía.

IK: ¿Vos fuiste a la anterior de Hug?

CB: Vi imágenes, yo conozco la trayectoria de él y es una trayectoria curiosa; era un tipo que básicamente trabajaba en la Casa de la Cultura en Berlín, hizo un buen trabajo con artistas africanos, pero es una persona que en ningún momento se caracterizó por su producción curatorial, yo creo que, de alguna manera, hubo una confluencia de factores en Brasil, que hicieron que él quedase allí, pero no es un tipo que tenga un contacto muy fuerte con el medio local. Por otro lado te encontrás cosas como los grupos que la versión simplificada la tenemos en el diario *La Nación* del otro día, era una de tapa sobre grupos.

RJ: Es lo que hacen siempre, cuando no tiene

nada que poner, escriben una nota sobre colectivos. (Risas).

CB: Era como gente que se junta para hacer naturaleza muerta. Pero me parece que hay una producción, hay curadores, o sea, en otro momento no había, hay gente como Nato Thompson trabajando en el MoCA, en Massachusetts, o Chris Gilbert que trabaja en el museo de Baltimore en Estados Unidos, que están trabajando sobre estas temáticas, están tratando de establecer una relación entre arte y espacio social compleja...

IK: ¿Y ambos trabajando desde el museo?

CB: Desde el museo; a mi criterio es muy importante, en los Estados Unidos hace mucho tiempo que no veía algo así. Está María Lind, que entró haciendo un trabajo así en el Kunstverein de Munich. Lo que quiero decir es que hay una corriente fuerte de pensamiento de la producción artística que intenta descomponer las líneas de fuga, quiero decir, de descomponer ese universo de situaciones de agenciamiento estético, pensar en el agenciamiento estético por fuera del sistema del arte; es un poco lo que vos, Roberto, venís haciendo de toda la vida (risas), pero me parece que ahora es muy presente, que hay mucha teoría, que hay mucha gente pensando, me parece que hay un campo de discusión sobre esto.

RJ: ¿Lo que dirías es que hay como una tendencia impulsada por el mercado, por la situación política y militar más el mercado, que vino a interrumpir una especie de tendencia, a que no hubiese una contradicción entre el trabajo

artístico entendido como algo más vasto que una pieza de colección o una pieza de consumo particular suntuario, y que esto se cortó un poco, y que ahora hay dos tendencias; una tendencia a recuperar la idea de una obra como un objeto para el uso interior y, por otro lado, estas experiencias o corrientes?

CB: Sí, por ahí es ingenuo, pero yo siento que hubo un corte, al menos en ese tiempo, que al menos a partir de ese corte se extremaron estas dos tendencias. Yo lo siento así, Inés, ¿a vos qué te parece?

IK: Estaba pensando justamente, cuando vos planteabas la idea de la interrupción, yo me imaginaba que eran como dos ejes que podían como...

RJ: Coexistir.

IK: Coexistir, y que hay momentos en donde aparecen en escena como dominantes y después aparece el otro, no sé si lo vería de tan franca colisión, ¿no?

CB: Sí, vos estabas el 11 de septiembre allá, ¿no?. Y vos ¿no notaste cambios en tu trabajo?

IK: Te diría que en el trabajo concreto no, pero sí en una cosa como de densidad ambiental y en las maneras de pensar, pero no te diría que en mi trabajo concreto. Lo que pensaba que era interesante era pensar justamente en 2001, lo que pasa en la Argentina, de alguna manera como que abre, nos plantea este sistema de interrupción a nivel internacional pero parecía que en el mismo momento en Argentina se producía como una apertura, para que

este tipo de práctica se ponga en el tapete.

CB: Por eso es siempre complicado establecer cortes temporales.

RJ: Claro.

CB: Brian Holmes tiene una serie de ensayos muy didácticos y claros, y él marca un momento después del '68 -por supuesto es una visión muy europea- pero marca un momento en el cual los gobiernos occidentales declaran una cierta crisis de gobernabilidad, o sea, había un exceso de democratización en occidente y hay, efectivamente, una conferencia, por esos años, de la cual participa Samuel Huntington, en la que se trata sobre cuáles son las medidas a tomar para evitar este proceso que ellos veían como de reanarquización de la sociedad. El liberalismo, aparentemente como doctrina ideológica, nace a partir de eso; yo creo que el neoliberalismo en su ataque sistemático a todo aquello que represente la esfera pública, promoción totalmente acrítica de lo privado, está en la base de toda esta situación. Incluso de esta situación bifida. Es eso lo que se puede leer como la causa de que haya, para todos lados, intentos de resocialización de la esfera pública y, por otro lado, la predominancia de lo privado, que no es otra cosa que, en el sistema del arte, un sistema totalmente privatizado. La industria es el sector que penetra en la industria de la cultura que es un sistema totalmente privatizado.

RJ: ¿En Europa también llegó a ese extremo?

CB: Está progresivamente yendo en esa dirección.

RJ: ¿China?

CB: Yo no conozco la situación de China, conozco un poco de la producción de arte, pero yo no estuve en China. Estuvo otra gente trabajando en China. Es poco lo que puedo decir. India, que conozco un poco más, no difiere mucho de una situación periférica, como la nuestra, o sea, privatización y el intento desesperado de reconstruir espacios. Yo creo que en China, lo que definitivamente no hay es la posibilidad de especular en el espacio público de ninguna manera, los primeros artistas chinos que fueron conocidos internacionalmente, todos viven en el exilio; Tienanmen, para ellos fue dramático, muchos artistas que viven en China tienen dos producciones, una interna y otra externa, como los cubanos.

Creo que esa posibilidad estaba escrita en la lógica neoliberal, uno podría decir, lo que fatalmente iba a acontecer. Creo que hay antecedentes para lo que pasó en Argentina, el zapatismo fue un antecedente. El zapatismo fue muy importante para todos los movimientos antiglobales, de más está decirlo, muchos pensadores lo tomaron como modelo.

RJ: El trabajo con distintos tipos de materiales o con distintos tipos de formatos desde una pintura o ese tipo de obra que consiste en encontrarse a conversar en una sala o transformar el agua corriente en un pueblo de África tiene inscripto en su materialidad, en los procedimientos mismos, un sistema de producción, de financiación, de recepción que puede tener esa producción. Entonces, ¿cómo encaja esto? En el sentido de que, como contaba ayer Patricia Martín, la curadora de Jumex, que una empresa financia interrupciones de tránsito en autopistas

para poner de relieve la crisis urbana... ¡y además le dice a los artistas cómo registrar eso para que eso tenga un valor de mercado!

Uno de los soportes que les dio Jumex, según entendí, fue que les dijeron a los artistas: “a esto de alguna manera hay que darle una forma que sea incorporable a una colección, que sea exhibible” y los asesoraban en generar un producto.

CB: No sé si vale la pena focalizar en ese aspecto específico, como en la pregunta más global que vos hiciste que es: ¿Qué tipo de circulación efectiva, a nivel de circuito de sistema económico, pueden tener obras en las cuales hay una producción de mercancía en el sentido tradicional?

RJ: Claro, proyecto cerrado, transable fácilmente...

CB: Eso es lo que yo estoy intentando trabajar, que es pensar cómo las muestras de gran tamaño, cómo el circuito de las bienales contribuyeron en esa dirección de favorecer la producción de obras, que en última instancia, no tienen vida como mercancía. Estimuló a través de mostrarlas, incorporarlas, de dos maneras, uno fue generando una gran vidriera.

Por ejemplo, en la Documenta hay toda una lógica de este tipo de posición, que viene desde el Salón, que fue lo que pasó con el salón en relación al naciente Estado Nación de Francia y al público, la idea de público, la idea de pueblo, la idea de espectáculo. Pero, para sintetizar, la Documenta 5, que es un punto de quiebre, antes los alemanes contaban la historia del arte moderno formalizada, como el MoMA lo había formalizado, para remendar lo que era de por sí un desastre en relación con el arte moderno, la

muestra de arte degenerado. Pero en la Documenta 5, ya esa historia del arte se acabó -de pronto surge esa tentación que se vuelve inherente- hay que dar cuenta de algo que va más allá del arte. Es como que no hubiese manera de hablar del arte contemporáneo sin dar cuenta de la posición que el arte contemporáneo tiene por fuera del sistema del arte. La Documenta 5 se llamaba “el mundo de las imágenes y las imágenes como mundo”. Y había pornografía, publicidad, imagen sacra, historieta, etc. Esa cosa de obra especialmente producida para una muestra y de incorporar a la muestra elementos extra artísticos se vuelve una característica de gran tamaño. Y en ese sentido yo digo que son una vidriera para esa obra, y a la vez dan dinero y no depende de un coleccionista sino de grandes corporaciones, cada vez más, el circuito es corporativo. Incluso el Estado actuando como corporación y parte de ese dinero va a la producción de obra. Yo creo que las muestras de gran tamaño trabajan en esa dirección, y creo que ha sido una punta de lanza para pensar en, si es posible, desarrollar sistemas económicos alternativos en los cuales esa obra se integre. O no. Por lo menos a algunos de nosotros nos interesa eso. Por eso yo creo que nosotros éramos tan optimistas, en un sentido podríamos decir “juveniles”. A nosotros mismos nos absorbió ese sistema, nos puso en circulación ese sistema y nosotros en ese sistema nos encontrábamos con tanta libertad, no veíamos motivos, no íbamos a pensar que simplemente ese sistema iba a ser mucho más importante que el sistema del arte que es tan pequeño y que depende de... no nos imaginábamos qué era lo que iba a pasar.

RJ: ¿No había una relación entre las grandes

muestras y el mundo del mercado del arte convencional?

CB: Siempre hay una relación, era como el sistema del arte tradicional, seguía al de las grandes muestras, nosotros teníamos la idea de que los formadores de opinión éramos nosotros.

RJ: Claro, era realmente así...

CB: Ahora no me parece que sea tan así.

RJ: ¿Cómo era la salida comercial de eso? ¿Qué era lo que le vendían a los coleccionistas?

CB: Ésa era un poco nuestra inocencia, el sistema del arte elige, y elegirá en las muestras, establecerá sus propios recortes e incorporará aquello que pueda incorporar

RJ: ¿Qué es lo más fácil de incorporar?

CB: Fotografía.

RJ: Claro.

CB: Y lo demás incluso aunque tenía mucha publicidad y participaba, no entraba.

RJ: Es como en la *haute couture* y el *prêt-à-porter*. En el desfile está el arte, la locura, las cosas que nadie nunca se va a poner y después lo que venden en el supermercado es más o menos normal.

IK: ¿Pasó algo en relación al 11 de septiembre?

CB: Para mí el 11 de septiembre fue muy fuerte. Si uno lee el catálogo de Okwui es muy

fuerte, básicamente lo relaciona a la violencia revolucionaria en Franz Fanon y dice que el 11 de septiembre establece una tabla rasa y a partir de ahí hay que empezar a pensar que es un momento de la historia del poscolonialismo muy, muy importante y lo ve como parte de la lucha colonial. Y el único tipo que leyó ese texto, que era un crítico del Washington Post, escribió textualmente: “ahora sabemos lo que la izquierda más radical piensa de nosotros” y “Ewenzor y su equipo muerden de la mano que le da de comer”. Y a Okwui en Estados Unidos lo trataron de desacreditar, el New York Times hizo una nota en la que lo querían poner como una especie de pequeño dictador...

IK: Frívolo.

CB: Africano, frívolo. Antes del 11 de septiembre no se animaban a pegarle al esclavo, ahora sí, el 11 de septiembre les dio permiso para pegarle al esclavo.

RJ: Así que uno podrías hacer una correlación muy brutal diciendo “el 11 de septiembre es la vuelta de la pintura”?

CB: Sí claro, por supuesto.

RJ: Si se caen los edificios ¿dónde van a colgar los cuadros?

IK: Bueno ya todos denigran...

CB: Pero la vuelta a la pintura es un síntoma muy pequeño de cosas mucho más graves, los programas conservadores de los museos, la efectiva *tokenización* que si bien todavía tiene que mantener un lustre global se ha transfor-

mado en un lustre, lo ves en España también... El hecho de que lo que parecía que era una penetración a capa más profunda, incluso pienso en los depósitos de las colecciones, de pronto se superficializó, hay menos muestras de artistas no occidentales y hay menos compra efectiva de esas obras, menos ingreso de esas obras. Los pintores son casi todos norteamericanos y europeos.

RJ: Mi información es muy remota, pero esos libros, los *coffetable book*, que hablan del arte contemporáneo, del arte del 2000, ahí se ven muchas instalaciones y poca pintura.

CB: Phaidon lanzó una serie de arte contemporáneo, lanzó hace unos años, no me acuerdo cuándo fue el primero, una serie de libros que se llamaban “Cream”, ¡es terrible, es tan irónico! A mí me divierte mucho ver cómo uno piensa que las cosas van para un lado y realmente van para el otro; cuando sale el primer “Cream” en la que estaba Okwui, Hans Ulrich, nosotros no pensábamos mucho, pensábamos más en la importancia del hecho de que se ponía en primer plano el trabajo curatorial, que realmente la cantidad de artistas era totalmente global, etc. Bueno, “Cream” fue una herramienta para coleccionistas, se hace para coleccionistas y tiene mucho éxito porque la base del coleccionismo se democratizó, porque hay una clase media alta que adquirió mayor poder adquisitivo y después de comprar Gucci y Prada hay que comprar arte, es así, pero en la misma línea de compra. Nosotros, que pensábamos que era una reivindicación a nivel laboral, en realidad era una reivindicación a nivel laboral que funcionaba perfectamente para un determinado circuito de coleccionismo creciente y esa línea

de “Cream” ahora se continuó con un libro que se llama “Vitamina P”, que se llama “Vitamina Pintura”, ¿no lo viste?

IK: ¡Mmm, no lo vi!

CB: Ahora salió hace un año un libro que se llama “Vitamin D”, que es *drawing*, yo no sé qué va a ser lo próximo, lo próximo va a ser...

RJ: Miniaturas persas (risas).

CB: Casting en yeso.

RJ: Lo del dibujo a mí me gusta, me encanta, es otra cosa el dibujo...

CB: Bueno pero también ayer se mencionó la pintura y ahora es el dibujo y, yo creo, que es un poco cómo se lo piensa...

RJ: Lo de las polleras...

CB: Como las polleras, no sé, a mí sinceramente me parece que ese discurso es como totalmente estéril, lo veo estéril. Me preocupa, porque digo “mierda, me estoy poniendo en la misma posición que se ponía la gente del '60 cuando decía se murió esto y a veces las cosas no se mueren tan...”

RJ: Nada se muere en realidad, todo sigue...

CB: Pero yo no siento que haya mucho para decir de la pintura o del dibujo.

RJ: Uno podría pensar que las dos corrientes siguen, siguen las distintas corrientes enfrentadas o no enfrentadas o paralelas. Uno no

tiene por qué pensar que una destruya a la otra, por más que una prevalezca, la otra sigue y por ahí puede ser interesante que esta corriente, como decís, esta ilusión o esta alegría y optimismo que pensabas de una evolución permanente, donde el mercado iba a apoyar el multiculturalismo y que todo iba a ser una especie de gran armonía, puede ser que se vuelva un lugar más real y donde realmente signifique un sistema de reflexión por oposición, por contraste, por conflicto y no simplemente viderias donde el capitalismo y las grandes empresas se den el lujo de permitir absolutamente cualquier cosa.

IK: ¿Vos decís que hay un lugar de oposición que sería en un punto más productivo?

RJ: A partir del diagnóstico que hace Carlos me parece que uno podría pensarlo al revés. Él y su generación, que se desarrollaron y crecieron inmensamente a favor de esa ola y que estaría cortándose, bueno, es un momento en que uno podría pensar como una positividad de esa negatividad. O sea todo ese pensamiento crítico ahora tiene qué criticar, realmente tiene mucho más para criticar; es más importante hoy en una situación de oposición, en una posición que no es hegemónica o que no va a favor de la tendencia dominante, es más valioso justamente por eso...

CB: Yo creo que sí.

RJ: El modernismo no era aceptado, el modernismo era una corriente minoritaria, ahora lo vemos como que era lo dominante, no fue así en el momento histórico concreto.

CB: Totalmente cierto, y ese segundo momento, un síntoma por ejemplo, este libro de Inés, me parece un síntoma de ese segundo momento, un momento de reflexión, de producción textual y reflexión y creo que eso es lo fuerte o lo interesante de este segundo momento, yo tiendo a ser un poco más apocalíptico pero Okwui dice "mirá, Carlos, es una barrera en la calle, no es un muro, no es que se cortó la calle, es una barrera temporal en la calle", y yo siento por otra parte que es así, que yo coincido totalmente con vos. Vos decías que las cosas no cambian, pero las cosas se transforman, o sea persisten pero de otra manera pero lo que no cambia y permanece sin transformación son las mercancías. Obviamente la mercancía se transforma también pero la mercancía en singular no se transforma y me parece que la única manera de que haya algo, un objeto discreto de la cultura o de la vida que permanezca sin transformarse es que se haya transformado justamente en mercancía. Esa no transformación del objeto es el síntoma de una transformación más profunda que su transformación en mercancía, y yo creo que en el tema de la pintura eso es lo que pasó, yo creo que puede haber momentos en que formas culturales se transforman casi por completo en mercancías y para hablar de esa forma habría que hablar como de mercancías, me parece que si uno las toma por otra cosa se equivoca. Yo creo que en este momento para hablar de mucha producción artística hoy habría que hablar como de mercancía, pensar que uno tiene acceso

a Gucci o tiene acceso a Gurski, pero que Gurski y Gucci son exactamente lo mismo en última instancia, y ese sería un ejercicio importante.

RJ: Pero en el momento anterior vos podías pensar que podías transformar el Manifiesto Comunista en una mercancía...

CB: Claro, es verdad.

IK: ¿Qué momento?

RJ: Digo, en el momento de las grandes muestras, donde podía haber una obra con el Manifiesto Comunista leído por un parlante...

IK: Seguro que existe...

RJ: ...Mientras que en un video hay unos tipos cogiendo, y eso también era una mercancía, con un mecanismo diferente; no creo que sea exactamente el mismo tipo de mercancía, el mismo tipo de proceso mercantil que el de un cuadro o el de un objeto discreto claramente definido en el espacio...

CB: Uno podía pensar que todo podía participar del mercado sin transformarse en mercancía, ése era el optimismo.

RJ: Yo creo que esta frase es buenísima para terminar esta charla, aunque hay algo que lamenta mucho: que en otras partes haya terminado lo que acá todavía no empezó...

Mariano Fiore va a empezar el 2004 con el pie izquierdo si no se suscribe

Susana Villegas va a renovar su suscripción para el año que viene

ALIGHIERO BOETTI-CASI TODO

Hasta el 21 de Noviembre
en Av. Pedro de Mendoza 1929, La Boca

Organizada conjuntamente por la GAMeC, Galería de Arte Moderna y Contemporánea de Bergamo, Italia y Fundación Proa.

Curadores: Corrado Levi y Giacinto di Pietrantonio

Apoio: Embajada de Italia/Instituto Italiano de Cultura

Patrocinio: Tenaris - Organización Techint

La exhibición histórica del artista italiano Alighiero Boetti reúne un conjunto de destacadas obras de uno de los artistas contemporáneos más influyentes de la segunda posguerra.

PROA
FUNDACION

www.proa.org

delinfinitoarte

MARA FACCHIN
GABRIELA FRANCONI
JIMENA LASCANO
CRISTINA ROCHAIX
PAULA TOTO BLAKE

Curador: Jorge López Anaya

Av Quintana 325, PB
Buenos Aires
4813 - 8828
lu - vi de 11 a 20 hs
y sa de 11 a 13 hs
delinfinitoarte@speedy.com.ar

Estudio Jurídico
Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)
Master En Mercado De Arte Latinoamericano

Atendemos asuntos penales relacionados con las artes plásticas (pintura y escultura) Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos,

Delitos Tributarios, Lavado de Dinero
Preferentemente: a museos, galerías de arte, marchands, casas de subastas, coleccionistas y artistas en general.
Absoluta reserva

En Buenos Aires:
Lavalle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ)
Tel.: 4372-9204
Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357
En Punta del Este, Uruguay:
Av. Gorlero 941, 1º 118 (CP 20.100)Tel.:
00598-42.2.23108/4.45671
E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

Un brindis por el Sordo Masotta y sus cócteles explosivos

Agosto, en la Fundación Start. Estuvieron reunidos Oscar Steimberg, Eduardo Costa, Roberto Jacoby, Susana Muzzio y su hija Patricia López de Tejada. Otra charla inédita. (Originalmente iba a publicarse en el número 45.)

RJ: La figura de Masotta está siendo recuperada, finalmente, en el mundo de las artes visuales, que era donde estaba muy silenciado.

EC: ¡Sí!

RJ: El mes que viene van a salir un libro editado por el MoMA, que está a cargo de Inés Katzenstein, dedicado a los '60, que originalmente iba a ser un libro más centrado en Romero Brest. Pero cuando Inés se puso a investigar se topó con Masotta a quien no conocía porque en la época en que Inés se formó (ya ahora tampoco) no se estudiaba. Y con muy buen criterio invita a Ana Longoni a escribir sobre Oscar y su rol en el arte de los sesenta en Argentina. Además, este número de ramona, dedicado íntegramente a Masotta, tal vez comience a recuperar lo silenciado tantos años...

OS: Se tomaron muy en serio eso de que se había pasado al psicoanálisis.

RJ: Claro, exacto; la historia se borró, desapareció. Pero hubo muchas contribuciones a eso que ahora están siendo investigadas a su vez. “¿Por qué el silencio sobre Masotta?” Por otro lado Ana Longoni también prologó y compiló lo que serían las obras completas de Masotta respecto de las artes plásticas, en un libro que se llama *Revolución en el arte* y que publica Edhasa, una editorial española...

EC: Ah, es española...

RJ: Es una editorial que publica ensayos y va a sacar un volumen dedicado sólo a los escritos sobre arte, que no incluye los textos sobre historieta ni arquitectura ni las clases en el Centro de Altos Estudios de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo que dirigía el arquitecto Janello.

SM: Claro, deben ser las conferencias del '65, reflexiones sobre los happenings del '66, cuando vuelve de Nueva York, ¿no?

RJ: Sí, el arte pop...

SM: La crítica sobre imagineros argentinos...

EC: Esa que me dijiste sobre el arte pop y ¿qué, cómo se llamaba esa?

RJ: “Los nuevos imagineros”.

SM: “Los imagineros argentinos”...

OS: Qué lindo era eso.

SM: “Los imagineros argentinos”, que me gustó mucho, Eduardo (Costa), Eduardo me dice “claro, imaginero, *tanguero*”. Está muy bien.

EC: No “imaginario”.

OS: No “imaginista”; “imaginero”, como “tanguero”; eso es muy Masotta.

SM: Porque además, él en esa época, cuando publica... hace esos comentarios, él no había viajado a Estados Unidos, había visto reproducciones de Lichtenstein y de todos los contemporáneos, pero no los había visto, no había estado ahí.

EC: Exacto. Pero era capaz de escribir algo mucho más genial sólo viendo eso porque veía la estructura, es increíble. Lo mismo hacía con las lecturas de cosas en inglés o en francés, que sin saber realmente los idiomas, entendía todo, para mí eso es increíble.

SM: Es que, ¿sabés, Eduardo?, hay una cosa básica: yo tengo 82 años, he estado siempre en medios de comunicación...

EC: Me dijiste 84 el otro día, ponete de acuerdo con vos misma.

SM: No, no, tengo 82, pronto voy a llegar a 84, dame tiempo. Pero, básicamente, hay cierto tipo de personajes urbanos del mundo de la comunicación que se reproducen. Es decir, tal tipo es un símil Mujica Láinez...

OS: (Se ríe).

SM: Son imitaciones, de décima, de cuarta,

de tercera, son semi-clonados. En Buenos Aires la clonación es muy simple: esperás 15 años, y en algún café aparece el clonado de alguien que ha clonado a alguien, ¿entendés? Borges ha clonado a Roberto Arlt, es una cosa de continuidad... Pero hay tipos que son in-clonables, el caso de Masotta; Masotta es un tipo muy raro. Era un intelectual exacerbado con la plástica, por el momento, por la percepción, en el cual se juntan todas las cosas al mismo tiempo, pero él las ve como un intelectual, no las ve como un dibujante... las ve como un intelectual. Por eso es diferente a todos los demás. No hay clonación de Masotta, no apareció otro Masotta. Eso es lo que lo hace diferente. Imaginate dentro de 15 años otro Jacoby.

RJ: Sería un incordio para la sociedad (risas). Bueno, les cuento, este libro de Edhasa tiene una introducción excelente de Ana Longoni, que precisamente hace un análisis de la recepción de Masotta. Es muy interesante porque habla sobre el silenciamiento de Masotta en el rubro de las artes plásticas, porque es reconocido en la crítica literaria, en el psicoanálisis y silenciado en las artes visuales.

EC: Sí, justamente.

RJ: Hace una bibliografía muy exhaustiva sobre su recepción y comenta muy detalladamente y hace algunas hipótesis y señala también

las tesis centrales de él más relevantes respecto a las artes visuales. Un artículo, una investigación similar a la que aparece en el libro del MoMA. O sea que uno va a aparecer en inglés y otra versión de esto, un poco cambiada, va a aparecer en español. O sea que, me parece que empieza como una especie de destape...

EC: Y mirá que no hay nada...

RJ: No, por eso, no se consiguen los libros...

OS: Qué personaje difícil de reproducir después, ¿no? Creo que es difícil también de reproducir el clima que creaba, ¿no? Porque es cierto que despertaba adhesiones, amistades, entusiasmo, pero era difícil encontrar alguien que despertara además tanto odio, tanto desprecio.

EC: Bueno, yo no conocí nunca a nadie que no lo quisiera, fijate vos.

SM: ¿Nadie qué?

EC: Que no lo quisiera, a Masotta. ¿Vos (se dirige ahora a Roberto Jacoby) conociste a alguien que no lo quisiera a Masotta?

RJ: Sí. (Risas).

EC: ¿Quién? Yo no recuerdo... no sé, yo no conocí nunca... los alumnos lo adoraban.

OS: Vos elegías muy bien a tus amistades.

RJ: Elegías bien a tus amigos. Pero mirá, hay gente que no lo quería... Sí, varios. Algunos que eran los amores conflictivos, digamos, que eran relaciones de amor-odio.

OS: Eran amigos, dejaban de serlo... eso

también. Pero yo hablo de aquellos que nunca fueron amigos, los odios y las tomas de distancia furibundas que creaba. En la época en que enseñaba a Sartre, porque no era lo suficientemente comprometido; en la época de arte pop y de historieta, porque había abandonado la política; en la época del psicoanálisis, porque no era psicoanalista y porque no sabía de Lacan. Yo, por diversas razones, conocí a algunos psicoanalistas, ¡era como si realmente estuvieran hablando del peor estafador!

EC: Increíble.

SM: Una envidia total.

OS: Sí. Y además la bronca de tener que reconocer o aceptar los éxitos de este tipo que siempre entraba por la ventana. Porque él no había seguido ningún camino de legitimación para ninguna de las cosas que hizo (se ríe).

EC: Exacto, eso era lo genial que tenía. Para mí, mucho más importante que los textos, es que fue el primer bohemio real que conocí, un bohemio real y genial. Porque vivía así, de cualquier manera, te decía: "¿Querés que te haga una sopita?" (risas). Es decir que no era todo el día una cosa teórica y estos tipos que te dan el papo, ¿viste?

SM: Era un pibe de Floresta que vino al centro.

EC: Sí, y totalmente asumido...

OS: Que seguía hablando como un pibe de Floresta, y hablaba así, decía: "*maniana debés de hacer tal cosa*", y así siguió toda la vida.

PLT: Yo tengo una anécdota con Eduardo,

que parece que había tenido escorbuto.

EC: Puede ser.

PLT: Porque se había alimentado tan mal durante una época, que había tenido realmente problemas... mala alimentación, bien en el centro de Buenos Aires.

OS: Como los marineros de las películas.

PLT: Exacto, del siglo XVIII.

EC: Sí, por falta de vitamina C. Pero hoy decía Patricia que se acuerda la única vez que la echaron de un bar, fue en "La Paz", estando con nosotros, ¿cómo era?

PLT: Ah, bueno, que entramos en "La Paz", yo nunca había entrado a "La Paz", iban con Eduardo, básicamente Masotta iba a la cabeza. Entonces, entramos a "La Paz" y se acerca uno de los mozos y dice: "La caja dice que este señor no puede estar aquí y que se vaya" (risas). Y a mí me alucinó, porque yo miré la caja y era, seguramente, un gallego, de altura media, calvo, muy serio, mirando para adelante, no mirándolo a Masotta que estaba allí; mirando de frente así como si Masotta no estuviese. Pero orden rajante de que toda la banda se tenía que retirar con el señor Masotta (risas).

SM: De "La Paz", no de la confitería "París", ni de...

EC: No, no, del lugar de los intelectuales.

PLT: De "La Paz", así que, ¿qué habrá pasado...? Además: "la caja dice..."

OS: "La caja dice..."

EC: Lo echaron de todos lados. En Estados Unidos lo echaron cuando estaba dando una conferencia y se puso a hablar mal del tipo que había hablado antes que él (risas).

SM: Eso me encanta, eso a mí me encanta.

OS: Bueno, ahí está...

EC: Uno de esos paneles, ¿viste?, que hay una mesa redonda, una rueda, y uno habla diez minutos, después el otro, después el otro y después viene un debate, coordinado por alguien; entonces ahí, Masotta, cuando empieza a hablar, en vez de hablar del tema filosófico que le habían asignado, empieza a decir "porque como dijo este señor, dice tal cosa, pero eso no es así por tal cosa y tal cosa", y no lo dejaron seguir (risas).

OS: "Así no se hace".

EC: "Así no se hace". Lo que a mí me parecía más genial era todo eso, ¿viste?

RJ: Oscar, vos habías empezado a elaborar sobre la no legitimación, me parece que es un punto importante.

OS: Una no legitimación que, por un lado, venía de esa marginalidad, primero, de esa marginalidad que exhibía, porque no era que la ocultara, ¿no?, era un muchacho que trataba de tener todos los trajes que podía pero siempre tratando... de ninguna manera ocultando el placer que le producía.

SM: No, contento. Estaba llegando.

OS: Pero no lo ocultaba, lo cual es medio de-

sagradable, también, tanto para el tipo que lo mira desde arriba como para el que lo mira desde el costado y dice: “Bueno, de alguna manera me está deschavando a mí, también” (risas). Lo cual no es bueno. Pero creo, por otro lado, no sé si una marginalidad, pero de alguna manera una exclusión buscada, ¿no? Masotta siempre tomaba la provocación como una suerte de recurso obligado de la instalación de su posición polémica, y a mí me parece que dentro de la ética que de alguna manera él enseñaba en sus grupos sobre Sartre, el tema de “mala fe”, el concepto sartreano de “mala fe” lo siguió estructurando a Masotta toda su vida. A través de todos los cambios. Siempre el tema de la “mala fe”. Y cuando al final, las últimas peleas con los psicoanalistas, que al final eran con los más jóvenes, ya se había peleado con los viejos, después se peleó con los jóvenes; igual, yo creo que el tema era ése. Una cosa que estaba prohibida, era hablar bien de un amigo, ¿no?, vos tenías que hablar mal, si eras una buena persona. Porque si no, en ese tiempo, se decía “pero es como no permitirle crecer, si lo defendés”. Pero en fin, las argumentaciones fueron varias. Recuerdo presentaciones de libros en que Masotta había sido invitado a presentar al individuo y lo dejaba realmente en una situación... Porque realmente, si el presentador habla de esa manera de él, entonces... (se ríe) qué dirán otros, ¿no? Y como esperaba del otro que le respondiera de la misma manera, ¿no? Y a mí me parece que esa cuestión de buscar; esto se expresaba también en ciertas elecciones de textos, ciertas elecciones de lugar de trabajo, de tema de trabajo, ¿no? Siempre era una frontera. Porque la cuestión cuando enseñaba Sartre; Sartre era muy importante, pero tan importante como Sartre era la denuncia de los tipos que en realidad no

enseñaban Sartre o que decían que lo habían leído y no lo habían leído nada, y lo pésimo que era la traducción, y eso era tan importante... Yo todavía me acuerdo del señalamiento de Masotta, es cierto que la traducción era mala, ¿no?, pero... yo me acuerdo de algunos señalamientos, ¿no? Este, digamos, como si eso hubiera sido algo, un efecto en la cultura realmente importante. Y después también la manera de entrar en la crítica artística, podríamos decir, ¿no?, también tenía que ver con preguntas y respuestas a los personajes de la cultura que eran, también, de quedarse afuera. Yo me acuerdo de una conferencia que terminó diciendo: “Bueno, y será por algo que en este momento hay quienes están dejando la política por la lingüística” (se ríe).

SM: No te puedo creer... yo me muero de vergüenza... Yo digo eso y me muero de vergüenza.

OS: Eso fue en el Di Tella, no me acuerdo qué año, todavía la década del '60. Cuando dijo eso, realmente era suicidarse.

PLT: Un suicidio social.

RJ: Sí, era una herejía completa.

OS: Y después, cuando entró al psicoanálisis, yo me acuerdo, aparece en el primer número de los *Cuadernos Sigmund Freud* una nota sobre la muerte de Pichón Rivière, ¿no?

SM: Mi querido, sí.

OS: Y una referencia, sin nombrar al referenciado, que hablaba del robo del acto del sentido. Es decir, esas poquitas líneas en relación

con la muerte de Pichón Rivière, bueno, no era que tuviera que tener más en esa revista, pero digamos, que en ese lugar que podía tener para hablar de esa muerte, él se encargaba de hablar de quién había sido el traidor. Y a mí me parece que eso es lo que, por un lado lo ponía en ese lugar tan debatido y más que eso, pero por el otro lado también era lo que le daba interés a su presencia. Y la cuestión esta, a mí me parece, que lo que vos decías, que tomabas más de la palabra de él, de la conversación que de los libros, ¿no? A mí me parece que era porque esto era constante, y posiblemente en la conversación debía aparecer más que en la escritura, probablemente, no sé. Pero...

EC: En la conversación aparecía muchísimo, de una manera más directa, pero era lo mismo. Después toda su presencia en los bares, ¿viste?, en los lugares donde se elaboraba el conocimiento de una manera informal, profunda, diaria, constante; la presencia de él en los bares era muy importante. Y su relación con René era una especie de fotonovela que todo el mundo seguía. Es decir, todo el mundo en el bar, a ver, qué había pasado, más o menos se sabía que ella lo trataba mal, y todas esas cosas, ¿no? Y después...

RJ: Yo te sugeriría que no entres en este tema porque te puede traer problemas con René porque es suscriptora de ramona. Te puede ir a buscar a tu casa... (risas).

EC: Pero no voy a decir nada malo... Por favor, estoy seguro que René...

RJ: Te va a ir a buscar con un habano y te lo va a apagar en la mano.

EC: Sí, estoy seguro que a René le encantaría;

René era la musa también de... era una musa de... de genealogía existencialista, digamos, y era perfecta para él. Era una de las cosas más interesantes que pasaban, así, en los grandes encuentros.

SM: René era bellísima, era perfecta.

OS: Bueno, por otra parte era público, ¿por qué?, porque él lo contaba.

EC: Él lo contaba, todo el tiempo.

OS: Y yo creo que elegía las palabras para contarlo; habían roto todo un departamento, una vez (risas), que se lo habían prestado... lo rompieron todo, en una pelea, ¿no? Y él contaba estas cosas...

SM: Qué linda pelea... (risas).

OS: Él contaba estas cosas con una elección de las palabras que era tan exigente como en la escritura, pero no porque estetizara la cosa, como frío, que no le importa estar hablando de esas cosas, que quiere que sepan que habla bien... No, sino porque él no concebía que se pudiera hablar de nada sin ese grado de exigencia. Yo creo que esa era una manera que él había tenido de procesar la cuestión del compromiso sartreano, convirtiéndolo o reconociéndolo como algo que tenía que abarcar toda la cotidianidad. Si no fuera que lo que contaba eran cosas terribles, uno lo hubiera podido tomar como una clase. No se podía porque era espantoso, las veces que lo agarraban y le rompían el alma, qué se yo...

SM: ¿Físicamente?

OS: Sí, sí...

EC: ¿Ah, sí?

RJ: A veces no, a veces cobraba el otro. Hay una famosa que le pegó a Abelardo Castillo (risas). Abelardo siempre se mandaba la parte de que había sido boxeador, porque muchos escritores se precian de haber sido boxeadores. Una cosa típica de escritor.

OS: Sí, queda muy bien.

RJ: Yo no recuerdo bien la razón, pero debía ser así...

OS: Yo sí me acuerdo...

EC: A ver...

OS: Resulta que Abelardo Castillo había escrito una cosa muy agresiva y despreciativa acerca de una primera versión, que había salido en esa revista que creo que era *Hoy en la cultura*, una revista de izquierda, y ahí había una gran amiga de Masotta que era Estela Canto, la hermana de Patricio Canto. Él había escrito ahí una primera versión de no sé cuántos intentos frustrados para escribir sobre Roberto Arlt. Entonces salió una nota en la revista de Abelardo Castillo diciendo que esto era realmente basura, que cómo podía ser que alguien se permitiera perder el tiempo en escribir acerca de sus dificultades para escribir sobre Roberto Arlt; que venza las dificultades y que escriba (risas). Que cómo se podía hablar del tiempo que tardaba en poner el papel en la máquina de escribir, como si a alguien le importara... (risas). Y después éstos son los que te hablan acerca de la necesidad de analizar el contexto de la creación, y no se podía hablar de cómo ponías el papel en la máquina. Y por otra

parte, había una referencia al ambiente de todo esto, muy de tomarlo a mal. Entonces yo no sé si porque después hubo una referencia; pero la cuestión es que en esta referencia a todo el ambiente de Masotta había referencia a los homosexuales y al carácter, en fin, no sé si disuelto o disolvente del ambiente.

SM: Steinberg, te quiero hacer acordar de que era la época de Onganía.

OS: ¡Ah, además eso! Sí, no me acordaba de eso. Entonces va Masotta y ataca a Abelardo Castillo, a mí me lo contaron...

SM: ¿Cómo, ataca, se le va encima con los puños?

OS: Sí, sí, sí...

RJ: ¿Toca el timbre en la casa...?

OS: Parece que empieza a gritarle y que éste... Abelardo Castillo le dice, "bueno, no sigas así porque vamos a empezar a pelearnos", y Masotta le dice, "no, yo no me vengo a pelear, yo vengo a pegarte a vos" (risas). Entonces parece que se arma la pelea, en la que se dice que interviene también... ¿cómo se llama este escritor, amigo de siempre de Abelardo Castillo?

RJ: Ah, ya sé, Vicente Batista.

OS: Exactamente. Según un testigo, amigo de Masotta, que me dijo que había estado ahí, no quiero decir el nombre porque tengo miedo de andar adjudicándole cosas que la memoria puede haber transformado. Esto es un recuerdo, yo suelo transformar todo, así que... esto

que yo digo puede no haber sido así, esto es lo que yo digo que me contó el testigo.

EC: Está bien, no tenés que revelar tu fuente. Es una fuente anónima...

SM: Debe haber sido bastante así.

OS: Algo de esto debe haber ocurrido y este testigo me dijo que apareció una tía de Abelardo Castillo y le dijo a Masotta: "No le pegue que es un escritor" (risas estrepitosas).

SM: La tía tenía todo pensado.

OS: Bueno, el amigo es Alberto Ure, pero podría... digo, yo puedo estar contando esto en la vaga bruma de los años que han pasado. Pero, entonces sale en... este...

RJ: En *El escarabajo*.

OS: No, primero en *Hoy en la cultura* sale una notita en una especie de sección que hacía Estela Canto, muy graciosa, que habla de la paliza que Masotta le habría dado a Abelardo Castillo.

SM: ¿Y usa la palabra "paliza"?

OS: Sí (se ríe), eso fue lo peor...

EC: Eso es muy de la Canto...

OS: Entonces salió un número, no sé si era *El escarabajo de oro* o *El grillo de papel* en ese momento, en el que hay varias páginas como si fuera un dossier, escrito por Abelardo Castillo que se titula: "Los mingitorios de la literatura" (risas).

SM: Ahh... me encanta...

OS: Dedicado a este tema y a... estos lodazales (risas). Eso creo que fue el final de este episodio, pero digamos que esto era bastante representativo de cierta relación de Masotta con el mundo literario, crítico, después psicoanalítico... (se ríe). Y él cumplía hasta en situaciones muy poco... religiosas digamos. Cumplía hasta cuando organizaba una fiesta, era un tipo que, eso también yo admiraba mucho, ¿no? Que él pensaba que organizar una fiesta, y que en la fiesta no pasara nada, era ser una mala persona. (Risas generales).

SM: Era un controlador.

OS: No sé si era un controlador, porque, por ejemplo era un estimulador del conflicto; lo que hacía eran fiestas con mucha gente, las hacía cuando vivió en el pasaje de la calle Barrientos, en la que se encargaba de invitar a gente que hace tiempo no podía verse... Si algún tipo tenía un enemigo, o alguien le resultaba desagradable, se tenía que encontrar ahí, porque Masotta lo había invitado ahí, y lo había invitado al otro.

SM: Equilibrio.

OS: Sí, hasta cierto punto, porque en la fiesta algo iba a pasar. (Risa general).

RJ: Un cóctel explosivo.

SM: Sí, un cóctel explosivo.

RJ: Con la vanguardia artística fue muy diferente en realidad... tanto respecto del psicoanálisis como respecto a la época de literatura me parece, porque cuando él irrumpe en el mundo de la vanguardia artística o plástica, lo hace casi como descubriendo.

EC: Sí.

RJ: Su intervención es ir a, digamos, a visitar los talleres, a conocer la obra y a hablar de una obra que no estaba teorizada, ¿no es cierto?

EC: ¡Sí!

OS: Hacia los artistas sí. El problema es que; “el problema” no, no era ningún problema, pero quiero decir que la manera como se hablaba de él en esos ambientes o en esos textos que estaban del lado del realismo pictórico o de diferentes realismos seguía siendo muy dura. Y en otros lugares que tampoco estaban... en esos lugares también. Yo me acuerdo en una revista que era el correlato de lo que había sido *Primera Plana*, ya *Primera Plana* no existía, entonces no me acuerdo cuál era...

EC: ¿Confirmado?

OS: Podía ser *Confirmado*, podía ser *Panorama*, que también fue una revista que ocupó ese lugar.

SM: *Panorama* era de los Civita y en *Confirmado* trabajaba Osiris Chiérico ahí, en ese grupo...

OS: Ah, sí... Pero otro crítico habla de lo que se ha dicho acerca de algún tema, de la actualidad de la cultura, entonces habla de Masotta y esa revista había recogido un rasgo que había impuesto Timerman en *Primera Plana*, y era que cuando se nombraba a alguien, a alguna figura pública, había que poner entre paréntesis rasgos de su vida privada. Fue el primero que puso, cuando había un ministro, ponerle: “50 años, dos hijos”.

SM: Exacto, eso era. El quién es quién, decía,

claro.

OS: Eso empezó en *Primera Plana*. Eso entre paréntesis, y después seguía, cosas sobre el ministro, qué se yo. En este caso, entonces, pone Oscar Masotta y dice entre paréntesis: “40 años, un librito sobre Roberto Arlt”, cierra paréntesis (risas).

SM: Es buenísimo, la maldad impresa, es buenísimo.

RJ: Bueno, decía que la discusión en las artes visuales realmente fue muy diferente, ¿no?

EC: Sí.

RJ: Porque era, no sé si un terreno virgen, pero indudablemente estaban Aldo Pellegrini, Romero Brest...

EC: Sí, sí... Pero nadie, es decir, lo que él fue en cuanto al análisis de la obra y de los movimientos literarios...

SM: Era un perceptivo impresionante.

EC: Es un precursor de lo que después se llama el discurso crítico. Fantásticamente, fantásticamente bien.

RJ: Es precursor no solamente para la Argentina, sino para... Estados Unidos, sin duda.

EC: Exacto.

RJ: Alguien que pudiera reunir en el análisis crítico de arte el estructuralismo, la lingüística, el psicoanálisis, el existencialismo, Merleau Ponty...

EC: La antropología...

RJ: Esto es algo que en Estados Unidos empezó quizás a fines de los '70, ¿no?

EC: Sí.

RJ: La aplicación a las artes plásticas de esas teorías, con la revista *October*, y eso, ¿o no?

OS: Sí, seguramente...

SM: Pero no era quizás tan sofisticada como lo que se hacía acá...

EC: Sí, pero *October* por ahí más tipo marxismo... pero en general, cualquier enfoque, cualquier visión de las artes que sea, que sea expresada en un lenguaje filosófico o, como vos decías, lingüístico...

RJ: Psicológico...

EC: O antropológico... Es eso. Él lo hizo, y lo hizo con la gente de acá. Lo hizo con Marta Minujín, con Polesello; con los vecinos, digamos, con sus amigos.

RJ: Con Puzovio, con Rodríguez Arias, Stoppani, con Cancela...

SM: Lamelas, Stoppani, con Pablo Suárez...

RJ: Una cosa que... sin embargo... salvo el grupo de los medios de comunicación, digamos, más de su entorno llamaríamos ahora, ¿no?, el resto de los artistas tuvo una relación bastante distante con él. Pese a que él se ocupó tanto... tan bien, no sé si tanto pero tan

bien...

OS: Todos, porque todos los que eran considerados “pop”, de alguna manera él se refirió siempre a la obra de todos, yo creo que no dejó a nadie afuera...

RJ: Sí, sí, no dejó a nadie afuera. Exactamente, porque lo usaba para pensar, ¿no? Él usaba el arte para pensar. No era esa idea del crítico como un legitimador que va con la varita y dice “esto es bueno, esto no”. Él no hacía un juicio de valor; lo que hacía él era pensar la obra, que es realmente la función de un crítico.

SM: Percibía. El instrumento de percepción de él; él veía más allá de lo que era la obra en sí, y nos explicaba eso que él veía. Eso es fantástico. Era un lenguaraz. Era un lenguaraz. Un tipo que cruzaba el río, entraba en la selva y te contaba...

EC: Justamente, ahí estoy de acuerdo. Y con Lacan y con todos, venía y explicaba a todos de una manera que vos entendías, más o menos, lo que estaba diciendo. Y además, super elevado a la vez. Y tomaba la cultura de todo el mundo, es decir, toda la cultura que estaba en francés, y toda la que estaba en inglés y la que estaba en español. De esos tres idiomas, y a veces un poco de italiano, qué se yo, chupaba todo, entendía todo increíblemente y venía y contaba, le decía a todo el mundo, le explicaba.

SM: Te abría la puerta...

EC: Un verdadero maestro. Imaginate la diferencia para nosotros, saliendo de la facultad, donde había, supónete, Borges que era un genio, Ana María Barrenechea que era muy buena

PLT: Con un incendio. Y todos los demás, me acuerdo que no estábamos en la luz, estábamos en la penumbra con los demás espectadores y me acuerdo de estar sentada en el suelo en un momento determinado...

OS: Es cierto... es cierto...

PLT: Ese sonido que te llevaba a liquidar el sentido, ¿no? Liquidabas el sentido.

EC: Él decía también que la creación era eliminar parámetros, y dejar uno o dos.

PLT: Exacerbados, ¿no?

RJ: O correrlos...

EC: O cortarlos, o desplazarlos.

RJ: Desplazarlo en distintos niveles.

EC: Agarrar un hecho, ¿viste? Y ahí era anular con el sonido el sentido de la audición.

OS: No lo podría pensar así.

PLT: No, pero...

RJ: Pero era interesante...

OS: Para mí era pre sartiano y psicoanalítico.

RJ: ¿Esa obra?

OS: Y, yo diría... porque ese volver a esa nada que puede trascenderse, ¿no? Disolver la continuidad del síntoma. Uno puede decir... si quiere uno lo toma desde la psicología, y si quiere uno lo toma del psicoanálisis. A mí me parece que esa nada, ese objeto de disolución, de sabotaje de la costumbre, era lo que él consideraba que éticamente no podía ser abandonado.

RJ: (levantando una copa): Por el sordo Masotta, como le decían.

TODOS: ¡El sordo Masotta!

PLT: Ay, una vez él contó que le habían dicho "tocá el culo que es sordo" (risas).

OS: ¿Quién había dicho eso?

PLT: Yo se lo oí a Masotta decir.

EC: ¿Se lo oíste?

PLT: Sí, yo se lo oí a Masotta contar como un chiste que le habían dicho, "tocá el culo que es sordo".

SM: Es graciosísimo.

PLT: Sí, como un chiste acerca de la sordera.

EC: ¿Quién se lo habrá dicho?

RJ: Y ¿cómo lo habrá oído?

Victoria Ruiz se va a suscribir mañana mismo

Marta loredo no va a empezar el 2005 sin ramona

QUINO

50 AÑOS

muestra itinerante
2004 - 2005

Córdoba, Museo Caraffa,
del 1 de Octubre al 14 de noviembre de 2004

Mar del Plata, Teatro Auditorium,
del 17 de diciembre de 2004 al 13 de febrero de 2005

Rosario, Centro Cultural Parque de España,
del 24 de febrero al 3 de abril de 2005

www.quino50anos.com.ar

FUNDACION
Andreani

14 años con la cultura Argentina

info@fundacionandreani.org.ar
www.fundacionandreani.org.ar

Y siempre está la palabra capricho

También septiembre de 2004. En el marco de la muestra *Rep & Repiso*, dos exitosos artistas conversan. Una charla que hasta hoy, permanecía parcialmente inédita. Aquí y ahora, la versión íntegra.

Por Miguel Rep y Guillermo Kuitca, presentados por Nino Romela.

Malba literatura les da la bienvenida y les agradece su presencia en este esperado encuentro que nos convoca para presentar un bello libro publicado por Editorial Sudamericana. *Bellas Artes* de Miguel Rep en el marco de esta suerte de apropiación de nuestro museo que ha hecho el artista, la muestra que se exhibe en el espacio contemporáneo curada por Laura Batkis y el ciclo de cine que se ofrece en esta sala que él mismo programó para este mes.

Bellas Artes transita la historia del arte desde sus orígenes hasta la actualidad, revisita tópicos artísticos y los del mercado del arte, plantea hipótesis, no deja de lado el arte argentino ni aquellas especulaciones que involucran al acto creador. Un verdadero historiador y crítico de arte en clave de humor sutil y humor negro que dispersa en ambos códigos -el lingüístico y el icónico- líneas de complicidad intelectual con el lector.

Miguel Rep nació en Buenos Aires, publicó su primer dibujo a los 14 años, autodidacta, obtuvo numerosos premios internacionales y nacionales, expone regularmente, dicta conferencias y talleres, conduce su programa de radio *El holograma y la anchoa*, realiza murales, portadas de revistas y discos y publica diariamente en *Página/12*, es autor de una veintena de títulos, entre ellos: *Y Rep hizo los barrios*, *Postales*, *La grandeza y la chiqueza* y *Platinum plus*, acompañan al autor para coordinar esta mesa Nino Romela y el artista plástico Guillermo Kuitca,

uno de los mayores exponentes del arte contemporáneo argentino, quien ya nos honrara con su obra y su presencia durante el año pasado en Malba en su primera exposición individual en Buenos Aires.

Nino Romela: Buenas tardes y gracias por venir, ya que se ha transformado en una hazaña en virtud del tiempo y de la lluvia. Tuvimos que esperar un ratito porque hubo gente que nos decía que estaba llegando y no podía hacerlo. El primer agradecimiento iba a ser al Malba, pero me acabo de enterar que Miguel Rep se ha apropiado, con lo cual sería un agradecimiento a sí mismo. Gracias a Sudamericana que ha tenido el gesto de darnos a conocer un libro tan bello como el que presentamos hoy. Por supuesto gracias a Guillermo Kuitca que ha tenido también el gesto de protagonizar y de formar parte de esta presentación en sociedad del libro de Miguel Rep. Vamos a generar un diálogo entre nosotros, más bien entre Miguel y Guillermo. Luego si ustedes quieren van a poder hacer algunas preguntas.

Para comenzar esta presentación me gustaría preguntarle a Miguel, en principio, cómo nació la idea de hacer este libro y cómo fue que eligió lo que eligió, es decir, si tuvo un criterio de selección o si derivó simplemente de la arbitrariedad de sus gustos y simpatías. La pregunta entonces Miguel...

Miguel Rep: Siempre está la palabra capricho. Es arbitrariedad absoluta, no es que seguía una línea histórica ascendente, tipo las cuevas de Altamira, después el arte etrusco... No, eso

no. Iba trabajando capricho a capricho: dibujo, pintura, escultura, como lo iba descubriendo lo iba trabajando. Qué sé yo, descubría y no descubría. Reveía y reconocía alguna obra, tipo *Las Meninas*, y lo trabajaba. Me fijaba cómo estaba en el momento de hacerla, qué edad tenía. Bueno, no *Las Meninas* precisamente que es el más fácil porque está en el cuadro, pero sí Goya haciendo *El Perro*: cómo estaba en ese momento, qué edad tenía, en qué lugar, si era zurdo o diestro, un montón de cosas que contextualizan al cuadro. Esa era la manera de meterme en el clima del cuadro y por supuesto hacer algo de humor. Hacerlo ameno para que la gente lo entienda y con mi lenguaje.

NR: ¿Te tenía que producir algo esa obra, gustarte y atraparte o dijiste “no puedo dejar de poner a determinado artista”?

REP: No, no. Era capricho. La palabra capricho sobrevuela este libro. Ocurre que me gustaba plásticamente o me conmovía por alguna otra cosa, por ejemplo: no hay un cuadro de Molina Campos que me guste. Me gusta Molina Campos. En ese caso no hay curiosidad plástica. En cambio, sí hay un cuadro que me interesa que es el de Lacraux, y ahí sí, iba a ese cuadro y veía quién era el autor, el artista. Luego, casi siempre era por conmoción. Conmoción de los sentidos, cuando había tenido la suerte de estar frente a esos cuadros. Por ejemplo el *Guernica*, lo tuve enfrente y no es lo mismo que verlo en diapositivas o en reproducciones. Luego está la curiosidad plástica y las ganas de dibujar. Yo no sé si se han dado

cuenta pero me dieron ganas de dibujar los “Fridas” y los “Toulouse”, ganas de meterme en esas composiciones y ser por un ratito ellos ¿no?, como una especie de actuación, además se aprende algo que no aprendes en la vida, porque yo no tengo ningún rigor. No he aprendido nunca dibujo, soy autodidacta.

NR: Muchos de los que hicieron historia en las Bellas Artes tampoco, es decir, muchas de las circunstancias que ellos atravesaron las tenés también vos en tu trabajo.

REP: Al final el título es *Bellas Artes* y parece que fuera Museo de Bellas Artes, pero Bellas Artes es la academia, justamente lo que uno no hizo, la carencia.

NR: ¿Qué te propusiste hacer con el libro? Ahora que el libro está en la calle y la gente lo evalúa, lo recibe, lo mira y te comenta..., ¿va por el camino que vos pensaste que iba a tener?

REP: Nunca las cosas tienen el camino que uno pensó. Me parece... yo lo imaginaba como un libro más de los míos. Yo soy bastante ácido, bastante oscuro, pero, sin embargo este libro salió todo lo contrario. Salió como un libro de amor y salió como un libro luminoso, pero es por mis acompañantes ¿no? Yo no puedo hacer un libro en contra de... qué sé yo, cuando hice *La grandeza y la chiqueza* era un libro de historia argentina. Había mucho en contra de la historia oficial, lo que me habían enseñado, “la Billikenizada”. Y ese era un libro así, aguardentoso, ríspido. Y este no. La verdad es

que hay mucho respeto irreverente, estoy iluminado por estos malditos.

NR: ¿Qué te gustaría que ocurra con el libro? Si es que te has propuesto algo, porque siempre pensé que este era un libro para ayudar a la gente a meterse en el mundo de las Bellas Artes. Pienso que también mucha gente puede empezar a aprender. Pero eso es una ocurrencia mía, no sé si tenía algún propósito más allá del disfrute de que les llegue el libro a sus manos.

REP: Una cosa es cuando uno hace un dibujo tras otro, no hay como una misión, un fin. Es el placer, el placer de difundir estos cuadros, estas recreaciones. Cuando está el libro es otra cosa. El libro es una misión, parece que cuando está hecho vos te das cuenta de lo que era ese libro, como si te enseñara lo que hiciste.

NR: Que tiene una vida independiente a tus intenciones.

REP: Es como la muestra, tiene una vida independiente. Quince días viviendo acá. Hasta el día en que se paró el primer espectador, a las siete de la tarde del día de la inauguración, yo sufrí, estaba mal, y dije: “Esto ya no me pertenece”. El libro igual, ya no me pertenece; sin embargo le encuentro eso que vos decís, misiones ¿no?, fines, y los fines son desacralizar el arte. Esto de estar en un museo me daba un poco de tembleque, hasta que me apropié del lugar y vi que no era para tanto. A las cosas desconocidas vamos con miedo, son tan distintas... y el arte es una de ellas.

NR: Guillermo se apropió también de este lugar hace ya un tiempo, en una soberbia muestra y además forma parte protagónica y destinatario también de los devaneos de Miguel. Te quería preguntar, Guillermo, de lo que has leído, de lo que has visto de este libro, qué es lo que más te ha llamado la atención. ¿Cuáles de los dibujos son los que te impactan por alguna razón? ¿Cómo lo has tomado?

Guillermo Kuitca: Me parece que hay muchas estrategias distintas en los dibujos de Miguel y en realidad después te contesto. Pero lo primero, Miguel, vos hablabas de un libro con luz, con amor, con cariño, con respeto. Es decir, me da la impresión que en muchos casos se nota tu cariño con el artista que estás tratando, tu respeto. Me imagino que es muy difícil congeniar el homenaje con la burla. Debe ser una línea bastante difícil de transitar, hacer humor y al mismo tiempo no apelar a la burla o el sarcasmo, cosa que en general no hacés. Excepto en algunos casos que a mí me parecieron bastante atractivos. Por eso creo que mi modo de ver las Bellas Artes es probablemente más cruel que el tuyo. Es decir, probablemente mi acercamiento sería quizá de menos cariño. Pero con algunos artistas tuviste más irreverencia. Tenía acá el dibujo de Frida Kahlo, donde hay como una burla a su sufrimiento. Me parece que es muy atractivo eso. Como decir: “Bueno está bien, la mujer padeció todo esto” pero también está esta enfermera esperando que esta señora termine de desangrarse. También hay algo de eso cuando ponés el logo de la CNN en Goya. Te quería preguntar cómo

hiciste para transitar ese camino del cariño y al mismo tiempo del humor.

REP: Del amor y el humor, ¿no?

GK: Sí, sí. No digo que cuando está uno, no está el otro; lo que digo es qué pasa cuando están los dos.

REP: El ejemplo de Frida. Cuando vos dijiste que me burlaba por ahí del dolor de Frida. Yo no me burlo del dolor de ella, me burlo del logotipo de ella que han usado los demás, de eso en que han transformado a Frida.

GK: Lo que quiero decir es que en ese caso es un modo bastante particular de tomar la obra de un artista, incluso desde el cliché en que se convirtió esa obra.

REP: Me burlo del cliché.

GK: Claro.

REP: Pero no tanto de Frida. Yo la verdad es que tengo mucho cariño por mis compañeros artistas.

GK: Sí, se nota.

REP: Porque realmente son como amigos de todos los tiempos. Me imagino al tipo o a la tupa que pintaba y me imagino que realmente son gente como uno, que son pensadores, desde el homo sapiens hasta hoy, hasta vos y los que vendrán; el artista es un pensador. Ahí

está el respeto que yo tengo. El artista no es eso que nos venden en esas malas películas, que está esperando a la musa que lo atraviese con una flecha o un rayo.

GK: Pero en algunos casos vos apelás bastante a los clichés del taller, lleno de pomos y de imágenes, entonces mi pregunta es si ese mundo del arte viene de un conocimiento de colegas tuyos, amigos artistas, películas, lecturas... Por eso mismo me parece que parte del encanto está en que vos usás el cliché. Por ejemplo, en la mayoría está el caballete con la tela, que se transforma así en una especie de motivo de tus propios dibujos. O sea, que son imágenes que a veces no son necesariamente las...

REP: ... reales.

GK: Las reales. Por eso me da la impresión de que usaste un poco lo que es el inconsciente general sobre lo que es un artista.

REP: Por un lado, aunque te parezca mentira, hay bastante documentación. Pero, por otro lado, utilizo lo que puedo. Uso todo lo que está a mano para comunicar. Si necesito un caballete, no voy a fijar si estuvo el caballete realmente. Si en Vermeer me he dado cuenta de que tiene un caballete es porque hay un autorretrato visto de espaldas y vi que en esa época había caballetes. De Picasso he visto obra y pude ponerla en el piso. Hay cierta comprensión cuando zafo de eso, que casi siempre es en ese capítulo de la creación, uso el cliché. Claro...

cómo no voy a usar clichés si ahí no estoy apelando a casi ningún artista conocido. Estoy inventando una situación donde pongo pomos.

GK: ¿Y cuál es el que más te interesa? Me parece que la tela en blanco.

REP: El de la angustia de la tela en blanco.

GK: En general es un tema que aparece.

REP: Sí, es una situación muy linda, muy invitante.

GK: ¿Y en esa situación qué te sucede a vos? Digamos, ¿podés repensar esa situación desde vos frente al papel en blanco, o hacés como si estuvieras en el lugar del artista?

REP: Mi experiencia con el blanco no es tanto con el papel a esta altura como con los espacios, las paredes.

GK: ¿Y cómo fue esa experiencia?

REP: Horrible (risas). Terrible, muy angustiante.

GK: Sabés que a mí no me sucede, digamos, los miedos no me suceden frente a la tela en blanco sino a medida... tengo esta idea de que el cuadro se va poniendo en blanco. Algo así como que avanza, es como que eso del cuadro en blanco o las dudas van surgiendo, no desde el momento immaculado de la tela en el caballete sino como un poquito más para este lado.

REP: Más cuando está en el cincuenta por

ciento.

GK: Algo así, más cuando ya no es esa cosa genérica, esa tela en blanco como algo que usamos todos.

REP: Tengo una cosa clarísima: que cuando tengo una idea, tengo un formato más o menos, no de los comunes, un concurso, una pared y tengo una idea que no me sale, no me sale y llega un punto en que lo voy a romper, lo estoy por romper pero hay algo en el cincuenta o sesenta por ciento del cuadro o del dibujo finalizado, si llega al cien por ciento estamos hablando, que tengo que traicionar a esa idea, aparece un color o algo que no estaba en mi cabeza que me sorprende. A partir de esa sorpresa que traiciona y me hace olvidar la idea principal, empieza la obra, la obra verdadera. Yo no sé si esto te pasará a vos, pero yo tengo que traicionar; si no, tengo una desilusión porque no me va a salir aquello que es mi ilusión.

GK: Quizás la desilusión la tengas de todos modos, es decir, uno de algún modo se va enfrentando a las cosas que esperaba y a las que va consiguiendo.

REP: Pero ponele, uno tiene una idea diez puntos. Nunca te va a salir diez, te sale siete, seis o doce, es raro, pero no te sale diez. Yo creo que uno puede seguir laburando porque no está aferrado al diez. Hay un punto en el que tenés que traicionarte.

GK: ¿Y en el proceso de este libro te fueron sucediendo esos mismos sistemas? Digo, acá

estás trabajando con toda esa carga de enfrentarte a la obra, además de obras y artistas enfrentados... Es como si estuvieras poniendo en escena ese momento.

REP: Es distinto, es como vos frente a un cuadro o frente al Malba, que tenés que elegir. Es distinto el asunto, tenés que editar tu muestra, la del año pasado, bueno tenés cosas que sacar, que poner, todo el tiempo estas cambiando, dudás, la edición es una tarea distinta a la creación.

GK: Sí, parece un momento muy entregado al trabajo pero...

REP: No, pero si vos usás dibujos que ya tenías, una retrospectiva como la tuya... vos la venías pensando.

GK: No obviamente, es como vos decís, en la edición se juega gran parte del trabajo, pero me da la impresión de que uno...

REP: ... que uno lo tiene, sí, cuando iba haciendo el libro pensaba que iba a hacer pero cambió mucho, porque tardó cuatro años en salir.

GK: ¿Y dejaste mucho material afuera?

REP: Sí, mucho, de doscientos cincuenta quedaron ciento uno.

GK: ¿Algo que extrañemos? Algún artista que haya quedado afuera.

REP: ¿Que haya quedado afuera?

GK: Si te da ganas de mencionar algo...

REP: Se me ocurre gente que me hubiera gustado dibujar y no encontré el motivo, por ejemplo me gusta mucho Paul Klee.

GK: Yo pensé en un momento por qué Klee no estaba y me imaginé que podía entrar en esa secuencia de Kandinsky y Miró.

REP: Es muy difícil Paul Klee, porque es como un niño, ¿qué hago con un niño?

GK: ¿Qué otros artistas te resultaron difíciles de abordar?

REP: No hice nada con Caravaggio que me interesa mucho. Me hubiera gustado hacer algo con Kiefer pero no estoy tan emparentado, no he visto todo y aparte es muy difícil de comunicar. Pensá eso también, yo trabajo con un medio masivo de comunicación, es muy difícil mostrarle a la gente un artista.

GK: ¿Pensás que ahora que terminaste el libro es una etapa cerrada o vas a seguir elaborando temas de las Bellas Artes?

REP: No sé, me parece que ahora tengo estas obsesiones. Este es mi pensamiento por ahora. Dejé ciento cincuenta de lado, acá hay sólo sesenta de los ciento uno que eran doscientos cincuenta. Hay mucho artista por ahí que me hubiera gustado recrear, más gente de mi gremio,

del llamado noveno arte. Le he dedicado un capítulo, pero hay muchísimo más, hay historias fabulosas, maravillosas y la gente cree que la historieta recién entró en el arte por Lichtenstein y, sin embargo, el arte de la historieta está desde siempre.

GK: Sin dudas.

REP: Y la parte que más me gusta de la historia del arte o quizás el capítulo que más me gusta es “Las Cavernas”.

GK: También a mí me gustó mucho y me parece que es, paradójicamente, un terreno inagotable para el humor: el marchand, el crítico, la venta de la obra, en fin, toda esa especie de folclore sobre el artista y el mundo del arte. Me parece que vos lo ubicaste todo en las cavernas: aparece el marchand, es el primer vernissage, los saladitos, la galería, el tipo que vende la obra. Es curioso como todo ese mundo está ahí.

REP: Está ahí, te juro que está ahí.

GK: Y... vos lo pusiste ahí, qué sé yo si estaba o no... (risas)

REP: Cada vez estoy más convencido que estaba ahí. Cada vez que voy a una galería, pienso que es una caverna, una cueva de Altamira. ¿Por qué no aprovecharlo así? ¿Por qué traer las cosas desde afuera? Una cosa que ocurre acá, yo ví que es piola hacer la obra en el lugar, como lo hacían los de la cueva, no llevás la

cueva a otra cueva. Sí, el tema de las cavernas es apasionante. Y una cosa que me ocurrió la semana pasada es por qué pensaron que era un tipo el que hizo la pintura, por qué no pensaron nunca que fue una mujer.

GK: Bueno, no sé...

REP: La mujer está fuera de la historia oficial del arte.

GK: No, bueno... Hay grandes artistas. lo que pasa es que obviamente, insisto, vos te manejas con tus caprichos, dentro de un cliché. Entonces caíste en una pequeña trampa del mundo de las Bellas Artes escrita por hombres.

REP: Bueno, está como modelo. Pero, ¿como artista?

GK: Yo pensaba que una artista como Cindy Sherman es muy fácil de homenajear.

REP: Pero, por ejemplo, decime algo de las mujeres en la historia del arte. Porque vos estás hablando de ahora.

GK: Claro, pero en ese sentido vos podés tomarte toda la libertad de hacer una mujer haciendo...

REP: Pero estás hablando de ahora.

GK: Está bien.

REP: En el capítulo que más se acerca a no-

sotros he puesto mujeres, a Liliana Porter, Lola Mora, también está Frida, hay mujeres... está Sarah Key (risas). Pero fijate antes, yo estoy hablando desde Altamira hasta el siglo XIX.

GK: Claro, pero en ese sentido vos podés tomarte toda la libertad de hacer una mujer haciendo

...

REP: Es verdad, no hice la mujer cavernícola. Pero está bien lo que vos decís, porque este libro se parece a *La grandeza y la chiqueza*, donde trabajé con la historia argentina, con todas las escenas que nos metieron “billikenizadas” y esos son clichés, es verdad. El clisé tope de la historia del arte es *La Gioconda* y no la puse.

GK: Hubo dos clichés que no pusiste, y me parece que es de agradecer. Uno la sonrisa de Mona Lisa, y el otro me olvidé. Así que seguí hablando que no me acuerdo, pero había dos así como...

REP: ¿Es uno de Rodin?

GK: No, no me acuerdo...

REP: Una pintura decís vos...

GK: Sí.

REP: Un plomo. Otro plomo como *La Gioconda*.

GK: Sí, ¿Cuál puede ser?... Te quería preguntar sobre el duelo del siglo, que siempre me gusta saber...

REP: Estamos hablando de Matisse versus Picasso...

GK: ¿Dónde está tu corazón?

REP: En Matisse, cada vez más en Matisse. Pero mi hígado, todos mis otros órganos están en Picasso, todo lo demás esta en Picasso. Pero, mi corazón está en Matisse. ¿Y vos?

GK: Es difícil salirse de eso... A mí me parece que ese duelo está hecho, que el perdedor de ese duelo es Braque. No es ni Picasso ni Matisse.

REP: Braque está en el libro...

GK: Sí, está en el libro, pero porque le hiciste una así como...

REP: ... todo mal...

GK: Me parece que Picasso eligió un rival que no fuera Braque. Es decir, me parece que es un modo de ver eso.

REP: Pero, ¿entre estos dos?

GK: Sí, yo también tengo un corazón para Matisse. Creo que a la hora de imaginar cuál es el artista que pudo ponerse cerca de Picasso, pienso que el siglo XX podría armarse entre Picasso y Warhol, pero obviamente no es verosímil como duelo y de hecho la rivalidad estuvo planteada con Matisse, pero creo que sí, mi corazón también está cerca de Matisse.

REP: Yo te voy a hacer preguntas, pero tengo miedo de hacértelas como de dibujante a plástico y quedar mal. Porque para mí hay obra, hay artistas que me dan ganas de dibujar y otros que me anulan. A vos, ¿te pasa eso?

GK: Sí, por supuesto. El capricho que vos decís, supongo que es el que yo experimento cuando voy a un museo y hay enormes áreas que me producen un total desinterés, y estoy hablando de grandes artistas, obviamente. Y otras veces siento placer por volver a ver cosas que vi mil veces y que a lo mejor responden a un apetito.

REP: ¿Te estimulan? ¿Te da ganas de ir a pintar?

GK: No sé, a veces eso me pasa con artistas más cercanos. Un colega que hizo algo de pronto despierta mi entusiasmo por hacer algo. Pero es muy difícil, o al menos no recuerdo que me haya pasado viendo obras de las Bellas Artes, que me hayan despertado la iniciativa de hacer una obra en respuesta a eso. No lo sé. Pero, sin dudas me hice pintor porque, seguramente, de chico vi arte. Así que, en definitiva, todo mi trabajo fue una reacción.

REP: Pero, no de arte vivimos solamente.

GK: Sin duda, hay un montón: la música, el humor...

REP: ¿El humor?

GK: Sí. ¿Por qué no? No sé si podría vivir si no.

REP: Hace un rato me hiciste una pregunta sobre el humor y no te contesté un pomo.

GK: No, no te portaste bien.

REP: Porque yo no puedo hablar de humor. Porque yo hago humor, es como hablar de respirar. Yo ya ni puedo teorizar, es como mi mirada. Yo dibujo grotesco lo que veo. Tengo una mirada humorística, entonces no te puedo hablar desde el agua de la pecera.

GK: Está bien, pero no tenés por qué hacerlo.

REP: Vos, ¿ves poco humor en las artes en general, o por lo menos en las artes visuales?

GK: Yo no me preocuparía tanto por eso. Me parece que el humor es una condición de qué hacemos con eso, no tanto de las cosas. Es decir, a mí los chistes en la pintura en general no me interesan para nada.

REP: El ingenio...

GK: Sí, no es que veo un cuadro y reconozco un chiste en el cuadro y me produce... En general no me produce nada.

REP: Pero el humor no es sólo un chiste.

GK: No, obviamente, pero me parece que el humor es también parte de lo que hacemos con eso que está ahí, con ese drama que eventualmente está ahí. A mí me parece que el humor es más una condición del ojo de uno. El

humor también está en la mirada, no necesariamente en la obra.

REP: Y vos, en tu obra, ¿creés que tenés humor?

GK: Espero tenerlo, sí, pero no me vuelvo loco con eso. Cuento con que el humor es la capacidad que tiene el otro para hacer algo diferente con mi obra. Por lo tanto, si la obra tiene en sí misma algo de carga humorística, no lo sé. Quizás ni siquiera es algo natural en mi trabajo. Me preocupa más que la mirada de los demás no tenga humor, eso me preocupa más. Yo doy por sentado que en algún lado tiene que aparecer eso. Así como me parece que no hay ningún problema en mirar tus trabajos sin humor. Por ejemplo, yo no había visto las obras en vivo, y me sedujo muchísimo los juegos de líneas y la sensualidad que tenés con el papel. En fin, cuestiones que no remiten a una reacción jocosa, y es muy placentero relacionarse con tu trabajo de esa forma. Supongo que no es un modo de contradecir la obra sino de recibir algo más.

REP: Y yo, encima, obras tuyas las he visto con humor. Por eso si vos me decías que no tenías una cuestión humorística, yo te iba a decir que había visto cosas con humor. Debe ser también por esa maldita lupa deforme que tengo.

GK: Una última cosa. Me da la impresión que Magritte es una de las figuras que probablemente da más vueltas en el libro, como una paradoja de las cosas que están más allá de las telas. Como si vos hubieras adoptado una es-

pecie de juego magritteano y lo hubieras esparcido dentro de las Bellas Artes. ¿Reconocés algo de eso?

REP: A mí no me gusta Magritte. Me parece un ilustradorazo. Pero me gustó esta imagen y se me ocurrió ese chiste y lo hice.

GK: Pero no me refiero a ese chiste específico sino a esta paradoja que hace Magritte en su obra, de que la tela es una especie de continuidad invisible de la realidad. Es algo que de algún modo usás a lo largo de tu libro, en muchos de tus dibujos eso que está representado en la tela es algo que el artista encuentra en una realidad idéntica; como si Modigliani hubiera visto que los personajes son efectivamente alargados. Me parece que eso tiene que ver en algún punto más allá de que te guste Magritte o no.

REP: No, es que seguramente no me gusta porque me debo parecer (risas), porque es un ingenioso y uno vive del ingenio, es verdad eso.

NR: Hay algunas otras cuestiones de tu libro que son realmente trágicas. Dos dedicados a *El Grito* de Munch.

REP: Yo no fui.

GK: Eso es un cliché. ¿Pensaste en alguna obra posterior al robo de *El Grito*? Se te ocurrió trabajar a partir...

REP: Ah... vos decís hacer un chiste a partir

del robo.

GK: *El Grito* se ha robado, claro.

REP: No, no. Me enteré ayer, y dije: ¿otra vez lo robaron? Pero es como el robo de *La Gioconda*: lo roban de tanto en tanto. Peor sería que lo destruyeran. A mí me conmocionaría que le pegaran un palazo a *La Piedad* otra vez.

NR: ¿Qué hace el que tiene *El Grito*? ¿Lo mira todo el tiempo?

GK: No sé, no tengo la menor idea que se hace con eso.

NR: Pocas veces he tenido un trabajo tan cómodo como este, gracias por hacer mi trabajo, si les parece vamos a dejar que la gente que nos acompaña haga preguntas tanto a Miguel como a Guillermo. Levante la mano el que quiera hacer alguna pregunta.

Público: Una pregunta con sorpresa. Precisamente a través de Rep siento una gran emoción frente al humor y la risa, y creo que están por encima de todas las otras veleidades intelectuales del hombre. Me sorprendió, y te pregunto Miguel: ¿Cómo aceptás que no se ponga al humor por encima de todas las cosas o por lo menos en un plano semejante? En filosofía se ha escrito poco sobre la risa, un notable pensador de hace unos 50 años, empieza y termina su libro *Las palabras y las cosas* con algo lindísimo, que es la risa de la filosofía, yo venía un poco a rendirle homenaje a la risa, eso

tan extraordinario. Yo no sé cómo Guillermo Kuitca, cree que el humor es una cosa secundaria. El pensador al cual me refería es Foucault, que empieza con la risa filosófica en su primera parte y con la risa final cuando se encuentra con gran humildad con el misterio del hombre.

REP: Pero acá nadie está en contra del humor ni de la risa, no dijo eso, para nada.

Público: Para Rep. Un trabajo tuyo de enero del 89, que hace referencia a Dalí, creo que es previo a la colección de *Bellas Artes* que fuiste haciendo después, hace referencia al calor que hacía y a lo que se sentía en el país después de La Tablada. Me acuerdo de los relojes y otras cosas derritiéndose, la pregunta es: ¿Por qué no lo pusiste, por qué no está Dalí?

REP: No me gusta Dalí. Eso lo hice para la tapa de un suplemento y me pareció una buena idea, todo se estaba derritiendo en el verano del 89 y usé a Dalí. Después hice dos trabajos de Dalí, uno con él soñando y otro más que no me recuerdo. Pero no me gusta Dalí, no lo quería meter en el libro, como así también hice un laburo con Chagall y no me gusta Chagall.

Público: ¿Sintéticamente podés decir por qué?

REP: No, reconozco sus virtudes, no son para mí, pero son buenos. Dalí es muy difícil de dibujar, porque uno lo que hace es traducir en línea lo que es pintura, es un trámite muy difícil, algunos más difíciles que otros, y Dalí es re-

contra difícil por la mezcla de volúmenes, encima que no me gusta Dalí no me salió bien el dibujo, eso seguramente es por mi falta de cariño. Eso es lo que uno aprende con la historia del arte, que no te tiene que gustar todo, uno tiene que elegir, por lo general te dicen qué te tiene que gustar, entonces vas al museo como un nabo y tenés que conmocionarte frente a *Sin pan y sin trabajo*, y también frente a *La Gioconda* porque alguien te lo dijo. Eso es por ignorancia nuestra, yo tengo ignorancia acerca de la historia del arte, ahora tengo menos, pero la verdad es que yo no estaba preparado para esto.

Público: La pregunta es retomando algo de lo que dijo Kuitca, esa relación, ese límite, ese borde entre el humor y el amor, la angustia, ese tipo de situación.

REP: Qué hago, qué digo, cuál es la pregunta, no sé que contestar. Yo quiero a mucha gente y me burlo de ellos permanentemente y, si les preguntás, el humor que utilizo a veces es devastador, pero es mi manera de expresarles mi cariño (risas). En serio, soy recontra malo y creo que en el borde algo me debe salvar, debe ser que se me nota el amor, me pasa lo mismo con las pinturas, no premedito tanto, me va saliendo, capaz que se me nota, en otros no tanto, en Dalí seguro que se me nota todo mal por eso no lo puse y en otro por más que quiera expresar violencia no me sale. Los dibujos de Sarah Key, un dibujo que yo lo hice con violencia pero cuando dibujé Sarah Key, cada dibujo, en cada filigrana de Sarah Key hay cariño

a pesar de que me parece una porquería, pero como dibujante yo reconozco que ahí hay dibujo, entonces digo: es una porquería la idea, el producto, el dibujo está bien, y sin embargo, la violencia está porque en el libro Sarah Key es un personaje horrible, es una nazi, una cosa espantosa.

Público: Quería saber cómo fue tu metodología de laburo, en cuánto tiempo hiciste el libro, si te planteaste laburar 3 horas por día en esto y si podés hacer referencia a los materiales que utilizaste.

REP: El material está ahí, está en la exposición, es papel y collage y no sé cuánto me llevaba cada dibujo, no hay una métrica, no hay un reloj para eso, lo que sí sé es que estuve cuatro años y pico trabajando *Bellas Artes*, y luego tardé casi 4 años desde que lo finalicé hasta que se publicó, y eso fue por un problema del país, un problema que yo no quería verlo y también que no nos encontrábamos con la editorial que en ese momento era Ediciones de La Flor, ahora es Sudamericana. También me doy cuenta ahora que necesitaba un editor, trabajé con un editor porque llega un punto en el que no sabés qué hacer con tanto material, cómo ordenarlo, qué sacar y qué dejar. Me acuerdo que cuando publiqué *Postales* en Planeta, en ese momento tenía 1000 postales y había que poner 150 páginas de postales, no sabía qué hacer. Me acuerdo que viajé, me metí en un hotel, lo hice, lo traje y era una porquería, entonces se lo di a un amigo y también a Juan Forn, entre los dos terminaron de darle una forma

que por supuesto vi y aprobé. Me pasó también con el *Los Barrios*, en el que trabajé con Fabián Lebenglik, y con *Platinum Plus* también, que trabajé con Gabriela Esquivada y en este caso Matías Serré.

Público: Ante todo felicitaciones a los dos. Quería decir que el otro día en el editorial de *La Nación*, que a veces ponen chistes de varios países, estaba el robo, pero el robo era el guardia que gritaba, no sé si lo viste, el lenguaje es muy parecido al que usás vos y eso me pareció muy piola.

REP: Porque había un chiste con un cuadro, y claro, esto no es original. Lo que es distinto acá es que sea un libro sobre el tema de la historia del arte, pero es obvio que los humoristas han tocado el tema todo el tiempo. El mejor chiste que yo he visto sobre el arte lo hizo Quino, es el que hizo con el *Guernica*: un cuarto que está desordenado después de una noche de festichola burguesa, entonces la señora burguesa dice: a ver si me ordena esto. No se lo dice porque el chiste es mudo, y en el otro cuadro está todo ordenado y el *Guernica* también, está absolutamente ordenado. Ese chiste es maravilloso, es una puesta en escena increíble.

Público: Hay una pregunta que me parece imperdible porque en realidad es la única perso-

na a la que se la podemos hacer de los que están en el libro, y es cómo reaccionó Kuitca cuando se vio en la clase de geografía con el colchón.

GK: Me encantó, obviamente. Me pareció de una enorme ternura, me sentí muy honrado además y fue una reacción lindísima, me sentí muy bien.

NR: Quiero darle las gracias a todos ustedes por haber venido y, particularmente, a quien siendo un artista cuyo prestigio internacional enorgullece a todos los argentinos, ha tenido el gesto generoso de estar con nosotros. Guillermo Kuitca, muchas gracias por estar con nosotros (aplausos).

GK: No, gracias a vos, es un poco exagerado eso.

REP: No, no es exagerado, realmente para mí es muy lindo que estés acá, porque sos un hombre difícil para estas cosas, así que muy agradecido para siempre.

GK: No por favor, es un placer enorme, gracias a vos en serio.

REP: Me gusta muchísimo lo que hacés. Por supuesto, gracias a todos.

Esteban Peicovich se va a suscribir mañana mismo

Adrián Martínez va a tener su suscripción en el arbolito

ruthbenzacar.com

arte contemporáneo argentino

04

CURRICULUM
cero

sin antecedentes, con talento

24 de noviembre - 8 de enero

Curriculum Cero '04

Muestra de Pre-seleccionados

nuevoespacio

Adrián Villar Rojas

Ganador de Curriculum Cero '04

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

Florida 1000 .Teléfono 43 13 84 80
galeria@ruthbenzacar.com

Pero ¿qué onda la Bienal?

Todo lo que Usted quiso saber sobre el fenomenal evento.
La XXVI Bienal de San Pablo contada y recorrida por artistas.

Por Melina Berkenwald

Para hablar de la actual Bienal de San Pablo, ¿qué mejor que reunir a los artistas que, de un modo u otro, pasaron por allí? Esta nota se creó a partir de un entrecruzamiento de emails y llamados telefónicos reuniendo comentarios varios y variados para dar una visión heterogénea y colectiva creada por la voz personal de cada hablante; un panorama de un mega evento y una mega ciudad que reclaman visiones y críticas de amplio espectro. Para quienes no fueron y para quienes sí, esta suerte de sopa de comentarios nos da un acercamiento a la Bienal y a sus alrededores para recorrerla desde la palabra, imaginarla, o recordarla.

A esta nota la escribimos varios: dos de los tres artistas oficiales que participaron en la Bienal, léase nuestros “representantes” Leandro Erlich, Pablo Siquier; algunos artistas que exhibieron en la muestra “Paralela” conformada por varias galerías de San Pablo, artistas en la “peri-feria”, como Valeria Maculán, Martín Di Girolamo y Matías Duville; otros artistas argentinos, Eduardo Navarro y Diego Bianchi, que junto a otros artistas llevaron a Brasilia una muestra curada por cancillería, y también artistas que pasaron por el país de la samba, Leopoldo Estol, Julia Masverná, y un artista venezolano, Jaime Gili, que está de visita y trabajando en Argentina.

A continuación, las cuatro consignas o preguntas con sus respectivas respuestas o silencios...

1- UNA OPINIÓN O PANORAMA GENERAL DE LO QUE TE PARECIÓ LA BIENAL, INCLUYENDO LAS MUESTRAS PARALELAS.

Diego Bianchi - La Bienal de San Pablo es un mega evento bien brasileiro, a lo grande, desde la cola de la inauguración que era larguísima e intrincada como pocas y obligó a que la gente aun paqueta como estaba se sacara a los gritos, aplausos e intentos desesperados de colarse (“¡Esperen, está Lula, che!”), hasta la desmesura y ostentación de las obras XL presentadas. Un auto colgado girando, uno, barcos, dos (uno dado vuelta), un elefante atacado por un tigre tamaño real, uno, avioneta con proyecciones, una. Etcétera, etcétera. Aun así, los formatos tradicionales son las estrellas, pintura, fotografía y video, todo bien grande por supuesto, coparon la Bienal. Las representaciones por países son en general tenebrosas, las más destacadas, Israel y Alemania. El comentario general fue que la Bienal era *fraca*, magra. Hay muchas cosas, algunas muy buenas, muchas malas y faltaron muchas otras, justamente todas aquellas que cuestionan de alguna forma, redefinen o plantean simplemente divergencias dentro del arte contemporáneo, las más tontas, efímeras, desinteresadas e inclasificables esta vez se quedaron afuera. No había tal vez ni una obra de la que se pudiera dudar de su “artisticidad”. Ni una vieja desorientada pudo esbozar el “¿Y esto es arte?” Acá no había ninguna duda. El día anterior todas las galerías de la ciudad inauguraban sus muestras colectivas con abundantes tragos, comida, catálogos, postales, afiches, muy profesionalizado todo, se maneja money. El domingo por la tarde después de la gran inauguración abría la Paralela, todas las galerías juntas mostrando en un gran predio, mucho jugo de fruta, vino bien, mucha obra, seria, contundente, un poquito aburrida...

Martín Di Girolamo - Resumiendo, creo que

la curaduría no fue del todo buena, aunque había obras de mucho nivel también había otras nada interesantes y algunas otras olvidables (tanto que no recuerdo cuáles eran). A la inauguración fue un mundo de gente entre la que había, por suerte, muchísimos coleccionistas, galeristas y artistas argentinos. Con la inauguración de la Bienal no terminó todo, ya que en otro predio y al día siguiente se inauguró la “Paralela”, muestra organizada por algunas galerías de San Pablo (Brito Cimino, Casa Triángulo, Fortes Vilaza, Luisa Strina, Vermelho Thomas Cohn, Nara Roesler, Marilia Razuk y Millan Antonio). Había obra más chica, menos videos y fotos, y más pinturas y objetos. Si cabe hacer un balance, en lo personal fue muy positivo. Siempre es muy bueno poder ver condensado el panorama general, para saber dónde y cómo estamos parados, y creo que estamos muy bien parados.

Matías Duville - Estoy en Berlín. No fui a la Bienal así que sólo puedo comentarte mi obra, que estaba expuesta en una muestra paralela a la Bienal de San Pablo junto con la obra de otros artistas.

Leandro Erlich - La Bienal es un evento de enorme convocatoria. Los brasileros (y Argentina por primera vez) han sabido sacar beneficio del caudal de gente que se acercó para el evento. Este fue un rasgo que siento muy positivo. La muestra en sí (respecto a la exhibición) es una Bienal. Es difícil encontrar un sentido y una dirección en muestras con cien artistas trabajando en direcciones diferentes y a veces opuestas. Lo importante y lo positivo es el evento en sí y hacer entender también que “el sur también existe”. Por supuesto es maravilloso

si uno se retira del edificio con cinco o seis cosas que te interesan.

Leopoldo Estol - El predio de la Bienal de San Pablo es un lugar extremadamente bello. Su tamaño -según informa el catálogo- es de aproximadamente cuatro canchas de fútbol. Para cubrir 3 niveles de semejante superficie se convocaron 135 artistas. 80 fueron elegidos por Alfons Hug -curador de la Bienal- y 55 quedaron a cargo de las diferentes representaciones nacionales. La curaduría de Hug fallaba en los espacios discursivos más fuertes que tiene el edificio de Niemeyer: tanto el espacio que une las tres plantas próximo a la conocida rampa, como el patio de esculturas (la zona sobre la que está el ingreso a la Bienal). Las instalaciones presentadas ahí, en su mayoría muy débiles para sostener ese espacio, no llegaban siquiera a armar entre sí un mínimo diálogo interesante. En el espacio central había una instalación lograda de David Batchelor (decenas de cajas lumínicas de colores plenos en una estantería que iba del piso de la planta baja al techo del segundo piso) secundada por dos instalaciones muy malas: Artur Barrio presentaba un precario bote rodeado de contados puñados de arena y un sillón (!) y Cai Guo Qiang, un avión realizado en paja agredido por miles de elementos punzantes (tijeras, destapabotellas, trinchetas, todas esas cosas que desde el 11 de septiembre están prohibidas en aeropuertos). Ninguno de los dos vehículos lograba sostener la atención del espacio que ocupaban: el bote porque Barrio cometió todas arbitrariedades fáciles del manual de instalación y el avión, por su asfixiante literalidad. Prologada por estos trabajos de Batchelor, Barrio y CGQiang, la Bienal contaba con unos artistas terriblemente

buenos y otros tantos (muchos) horribles. Se pueden armar varios recorridos estimulantes. Un último asunto: habría que considerar cuán útil es el sistema de las representaciones nacionales para la Bienal. Gran parte de los problemas organizativos del espacio se debían a la forzada convivencia entre los artistas elegidos por el curador y los de las representaciones. El nivel de los envíos nacionales salvo excepciones (Alemania, Argentina, Israel, Inglaterra, Lituania) era marcadamente malo.

Jaime Gili - Lo mismo me pasó en mi visita a la Bienal que en mi visita a San Pablo en general: me pasé más tiempo viendo arquitectura que artes visuales. Estuve, diría, más preocupado por ver cómo las piezas se relacionaban con la arquitectura de Niemeyer, que por su contenido aislado. Por esta distracción, creo que puedo destacar realmente sólo aquello que en verdad me interesó. Y por esto también voy a ponerme del lado del enemigo en ésta, y decir que, por una vez, no me molestó la tan criticada manera de repartir el espacio que tuvo el curador. No me pareció tan mal aquí que la pintura esté toda junta, y los videos (o la zona oscura) estén en el otro extremo, distribuidos en pasillos. Esto permite que el espacio, largo, con sentido, no sea dividido transversalmente como es habitual, y que la luz se bloquee en donde hace falta solamente. Eso sí, un sector no ayuda al otro, y para el espectador no habituado intuyo que así la visita se hace más pesada. Una gran mayoría de obras de fácil digestión se encuentran agrupadas, como resultado, por toda la planta baja. Creo en todo caso que la selección sí daba la talla, pero justito.

Valeria Maculan - Esta fue mi primera visita

a San Pablo. Es una selva de cemento. Al mismo tiempo esta "La Paralela", evento paralelo a la Bienal, es interesante porque la mayoría son artistas contemporáneos brasileros a los que yo no conocía y que no están en la Bienal.

Julia Masvernat - *Reververacoe*. En un plano, las obras, en otro, las cuestiones institucionales y políticas. Personalmente, me pareció muy bueno tener la posibilidad de conocer a muchos artistas desconocidos para mí, que están trabajando en Brasil y en otros países. Me llevo experiencias intensas con algunas de las obras reunidas, que conviven en esta Bienal y en esta ciudad tan especial. Las cuestiones de legitimación institucional y de mercados internacionales, ofertas y actividades, rodean a la Bienal, como a cualquier evento de esta escala. Creo que eventos como éste nos hacen reflexionar a todos, nos atraviesan, nos comunican, nos conmueven y nos dejan pensando. Nos enfrentan a nuestra propia obra, nos hacen ver nuestro contexto desde otro lugar. En San Pablo se manifiesta la convivencia entre los extremos sociales y culturales del planeta, cosa que se expresa también en la Bienal. Están de más, según mi modo de ver, las pretensiones de espectacularidad y de consumo turístico. Prefiero las huellas a los monumentos, los libros a los catálogos, las obras a las intenciones. El discurso del curador no se sostiene en su accionar, pretender aislar al arte de su contexto no tiene ni mérito ni sentido, es más un discurso en relación a la política de las bienales internacionales que una postura propia, definiéndose "en contra de" mucho no se propone. Me parece que esta Bienal exhibe muchas obras, buenas y malas, con un criterio bastante caprichoso.

Eduardo Navarro - La Bienal está en el límite de ser un parque de diversiones de a ratos. Había un mecano enorme con forma de caja de donde colgaba un Volkswagen de unas cintas de colores, que tenía las luces prendidas. Por otro lado veías unos cohetes enormes hechos de chapa y diario, o unas montañas de troncos (muy ecológico), miles de troncos que formaban una cordillera que cruzaba el lugar, y así siguen las cosas, una alfombra enorme con las rayas que produce el televisor cuando no hay programas en el aire. A mí no me gustó nada de todo eso (aunque de a ratos pienso que era lo más divertido y cambio de opinión). El resto era más tranquilo, sin tanta superproducción. Me sorprendió que sea una Bienal tan "destecnologizada". La mayoría de las obras tenían un carácter muy artesanal, no había conos de acero con parlantes conectados a un satélite que mide algo sísmico o cosas con carne, pero sí mucha pintura y video. En general pasaba que uno salía a la calle y de repente veía un negro color petróleo friendo una cabeza de chanchito en aceite en un carrito construido a mano por él, y la Bienal se convertía en un montón de excentricidades argumentadas, así que era difícil poder mirar obra con ese contraste en donde todo parecía quedarse corto en relación a lo que se veía por fuera. Me imagino que una muestra así en Alemania debe funcionar mejor, ja.

Pablo Siquier - Tengo problemas con las bienales. Por lo general son en ciudades que no conozco o que me encantan como es el caso de San Pablo, entonces tengo más ganas de andar por ahí que de ver arte contemporáneo. Además son muy grandes y para una persona de mi edad ya se hace difícil.

2- UN COMENTARIO SOBRE ALGO ESPECÍFICO QUE QUIERAS DESTACAR.

Diego Bianchi - Destacable la obra de Fernanda Gómez casi escondida en un cuartito del fondo. Otras cosas para ver por la ciudad son la muestra de piezas gráficas en el British Council con obras de Damián Hirst y los hermanos Chapman entre otros y para enriquecer el espíritu, ropa en la galería Ouro Fino y el barrio Le Jardín, carísimo, y en la calles los stickers, stencils y grafitis (hay bandas que atan a los guardas de los edificios para poder pintar sus consignas en los pisos más altos, si los agarran son boleta y les pintan literalmente la cara) son lo más con los fotolog como vidrieras que son un furor también. Si van a la Bienal no se pierdan la calle que está que arde.

Martín Di Girolamo - En los ratos libres y siempre después de las 4 ó 5 de la tarde porque el sol era fulminante, daba alguna vuelta por los alrededores. En Casa Triangulo, había una colectiva interesante, en Luisa Strina también había una colectiva de sus artistas entre los que estaban Jorge Macchi con una obra de hojas de diarios calados. En Thomas Cohn había una muestra de Jose Bedia. En la Casa de Cultura Británica se inauguró con mucha bebida y saladitos una muestra de obras graficas de artistas Británicos; me parecieron una maravilla los grabados de los hermanos Chapman. Un video de Jonas Dahlberg fue una de las obras que mas me gustó de la Bienal, en donde un pueblo era recorrido a vuelo de pájaro. La sensación era la de un pueblo impecable, donde todo está prolijamente en su lugar pero sin una gota de vida, muerto absolutamente, parecía una maqueta pero no lo era. Otros videos

que me resultaron muy buenos fueron el de una niña persiguiendo sobre suelo fangoso e intentando pegarle a otro niño un poco más grande que ella, y otro donde un automóvil y más tarde un grupo enfurecido de personas arrastraban la cabeza del monumento de algún caudillo o dictador. Lamentablemente no recuerdo los nombres de los artistas. Tendré que preguntarle a Vicky Noorthoorn que hizo visitas guiadas en la Bienal. También puedo nombrar otras obras, tan pretenciosas como tontas, como el escarabajo (o auto V W) colgado con tensores elásticos y el inmenso avión de mimbre suspendido en uno de los espacios. Finalmente, recuerdo unas series de fotos que daban cuenta, cual catálogo, de la infinita variedad de livings o casas prefabricadas, que me parecían aburridas y más que vistas en innumerables ferias y muestras, al igual que otros videos en donde aparecen determinados personajes rompiendo cosas, ya sean góndolas de supermercados o paneles de telgopor. En fin, lugares comunes.

Matías Duville - (no visitó la Bienal).

Leandro Erlich - Me gustó la obra de Carlos Garaicoa.

Leopoldo Estol - La selección de pintura era realmente buena. Una sala con 5 pequeñas pinturas de Luc Tuymans con una muy tangencial referencia al fenómeno del carnaval. Cuadros con increíbles veladuras y recortes donde poco parece ocurrir. Tuymans logra una economía extrema de referencias y formas. Parece agarrarse de la mínima porción posible de una anécdota y hacer de eso una imagen. Wilhelm Sasnal, un pintor polaco, llevó una serie de

cuadros bastante heterogéneos en referencias, estilos y tamaños. Cuadros meticulosamente expresivos y otros resueltos ya desde el boceto. Dos cuadros inabarcables de Julie Mehretu: un despliegue abrumador de formas y colores que en una vista rápida remiten a lo expresivo, al acercarse aparece todo el cálculo y el trabajo de capas. Millones de líneas y pequeños planos de color que remiten constantemente al movimiento. Como si intentara una pequeña animación de una catástrofe en un solo *still*. Muntean y Rosenblum pintan jóvenes en una tardía adolescencia. Las imágenes de los chicos siempre van acompañadas de encantadores subtítulos pretenciosos: "*We live in a twilight of consciousness, never in accord with whom we are or we think we are*". Extraño lirismo en pinturas muy grandes protagonizadas por chicos tristes de clase media. Neo Rauch, Jorge Queiroz y Inra Essenhigh con aires surrealistas. En los bellísimos dibujos de Queiroz, las paletas siempre son muy acotadas. Lápiz negro y varias tonalidades de naranja. Una línea de celeste. Paisajes en donde los detalles se desdoblán en formas orgánicas inconclusas. Una montaña, dos nubes marrones a los costados, unos personajitos que no hacen mucho. Neo Rauch con edificios inquietantes y gente con herméticas costumbres. Essenhigh es surreal e hiperrealista. Por momentos, kitsch. Todavía no sé muy bien qué pensar sobre sus trabajos. Pero dado el tiempo que llevó en el asunto me parecen recomendables. Tom Sachs llevó dos trabajos. Uno era una especie de armario trasladable lleno de armas que había hecho con pedazos de valla policial. Todos los mecanismos de disparo, por su sencillez, parecían funcionar. También había una amplia variedad de palos y bates y hasta dos espejos

en las puertas laterales para que el dueño de la pieza pudiera mirarse -eventualmente- con las diferentes armas en mano. El otro trabajo de Sachs era una mezcla de taller de reparación de autos a control remoto, mueble y mini estación de servicio. La estructura guardaba un orden claramente establecido: pilas, autos, controles remotos, todo tipo de herramientas, cintas, listas de materiales. Era interesante todo el espectro de posibilidades que abrían los materiales sin uso. Parte del interés de este trabajo estaba signado por el grado de potencialidad que residía en cada objeto presente en el mueble. Mark Dion reprodujo la expedición que hizo el austríaco Thomas Ender en Brasil en 1817. Convocó a jóvenes artistas vieneses y brasileños y armó un equipo para la expedición en donde a cada chico se le asignaba un papel determinado (cartógrafo, cronista, botánico). Su espacio reunía el material que realizó cada artista dependiendo del papel que se le había dado en la expedición, unas acuarelas de Thomas Ender y unos animales disecados que se escondían dentro de armarios con las vitrinas pintadas de amarillo. A medida que pasaban los días, los visitantes de la Bienal iban rasgando casi clandestinamente las vitrinas y cada vez se dejaban ver partes más grandes de los animales. Los videos de Aernout Mik y Julian Rosenfeld se destacaban sobre el resto. Tenían más de un aspecto en común. En el trabajo de Mik, un grupo de personas destruía apaciblemente todo aquello con lo que se encontraba en un supermercado. Empezaba rompiendo el contenido de cada paquete para, más tarde, tirar góndolas y estanterías. Rosenfeld proyectaba en dos pantallas, una próxima a la otra, un *travelling* continuo por los interiores de una casa. Un hombre se encargaba de romper todo

en una de las pantallas y, al mismo tiempo, repararlo en la otra. La situación creada al visualizar las dos instancias se tornaba hipnótica. En ambos videos la destrucción del mobiliario se caracterizaba por cierta pasividad de los actores. No había nada que fuese especialmente violento. La separación entre la destrucción de las cosas y la violencia intrínseca a la acción era notable. Thomas Demand armó uno de los mejores pabellones. Tomó el espacio circundante a una escalera mecánica y construyó su sala en torno a ésta. En la parte interior se podían ver fotos de sus clásicas maquetas con cartulina. En una sala más pequeña se proyectaba en loop una imagen de una mesa con unos platos balanceándose sin fin. Su envío gozaba de una precisión estremecedora: tanto las maquetas de cartulina como el film estaban contruidos hasta en sus detalles más ínfimos. En la parte exterior de la sala mi fotografía favorita: una visión parcial de un bosque en donde todo lo visible son hojas de un verde muy particular. La imagen de más de dos metros, cada hoja realizada en cartulina. Cerca de Demand, se encontraban las fotografías de Lois Renner. Tomando como punta de partida el espacio de su taller, Renner lograba combinarlo (nadie sabe muy bien cómo) con una serie de maquetas que creaban un espacio harto complejo. Renner inducía un estado de sorpresa constante ante cambios de escala y materia inesperados e incompresibles. Mike Nelson construyó siguiendo la línea del edificio de Niemeyer un espacio que lograba pasar desapercibido de no ser por el bombero que estaba en la puerta. Este hombre cortésmente abría la puerta de la sala e invitaba a pasar. Adentro, una escalera caracol llevaba a un entresijo en donde había unos cuantos objetos y recortes

en el piso. Mi favorito era una ojota havaiana agarrada con unos alambres a un pedal que golpeaba la pared. En el lugar, el olor a madera era muy fuerte y había poca luz. La puesta de Nelson era decididamente teatral, lo que resultaba molesto para muchos. Personalmente, me gustó más otro trabajo del inglés que logre ver en el SESI. En una excelente muestra colectiva llamada **Naturaleza Muerta**: había una mesa, un estante y muchas cosas sobre y debajo de la mesa. Se armaba un relato más rico del posible dueño de esas cosas. Así es como el inglés parece operar: haciendo una enorme puesta en escena de objetos que remiten a un tercero que temporariamente no está ahí. Otros artistas con piezas interesantes: Catherine Opie, Thomas Struth, los hermanos Neistat y los Lukosaitis, Bruno Peinado, Matthew Ritchie, Toba Thedoori, Doron Rabina.

Jaime Gili - Las piezas que destaco son la de Mike Nelson, a quien muchos no vieron por haber creado una camuflada habitación curva de un modo impecable en el espacio rectilíneo (la sorpresa estaba adentro), y también la pieza del joven brasilero que hizo una inútil y precaria extensión de la rampa-cafetería hacia el exterior del edificio. La rampa atraviesa las ventanas, en linda madera mal cortada, extendiendo así hacia el parque el hermoso absurdo de esta arquitectura que a veces dudo nos merezcamos.

Valeria Maculan - De la Bienal (que creía era mucho más grande), me encantó un pintor alemán llamado Neo Rauch. Me gustó en general la fotografía y el video (hay buen nivel), algo de las pinturas (Milhazes y Luc Tuymans), y había mucha instalación que me pareció pobre. Igual fue interesante ver la Bienal. Fui también al Mu-

seo de Arte de Sao Paulo (MASP) que tiene una obra clásica increíble; la sorpresa fue encontrarme con *La tentación de San Antonio* de Del Bosco, que está exhibida perfectamente, la sala completamente a oscuras y un foco de luz sobre la obra. No tuve tiempo de ver muchas galerías, la que más me interesó fue Casa Triangulo, el nivel de los artistas que tienen es muy parejo y el espacio está bárbaro.

Julia Masvernat - Sintéticamente, escribo sobre unas pocas obras de las tantas que llamaron mi atención. La obra de Eulalia Valdosa, catalana. Es una instalación en una habitación oscura, en las paredes se suceden una serie de imágenes en movimiento, unas son logotipos, marcas, no recuerdo cuáles, otras son cajas de productos vacías. Las imágenes se mueven, se agrandan y se achican, se superponen, giran. Es como la maqueta de una ciudad en movimiento, hecha con cajas de remedios escindidas. El dispositivo que lo genera es una mesa de vidrio con 10 ó 12 proyectores de diapositivas, una antigüedad. Hay espejos pequeños que giran, entonces producen el movimiento de las proyecciones. La obra del dúo paulista Angela Detanico y Rafael Lain: cuatro cajas de luz con un dibujo de líneas negras sobre fondo blanco. Es una metáfora visual, un texto, un mapa, una síntesis, una ironía y un hermoso dibujo. Las pinturas de la brasilera Beatriz Milhazes son pura voluptuosidad, colores, olores, capas de vegetales. Las pinturas de Luc Tuymans, imágenes de luz, espacios y objetos grises por la neblina, como los edificios en la ciudad de San Pablo. La obra de Milton Marques, brasilero, una instalación que construye un poema visual en un circuito cerrado de video hecho con recursos tecnológicos muy

pobres. Simple y hermosa.

Eduardo Navarro - Me gustaron mucho las pinturas de Neo Rauch. Un nivel de inutilidad hermoso. Las fotos de Thomas Demand me parecieron muy buenas, divertidas y con un nivel de pretensión muy humilde. Tuve la oportunidad de hablar con Mark Dion cuya obra es una mezcla muy particular. Él es un naturalista que juega a ser artista, y que para la Bienal recorrió durante dos semanas lugares de Brasil siguiendo unas acuarelas de un naturalista portugués del siglo XVIII. A medida que viajaba buscando estos lugares dibujaba animales en postales y se los enviaba a su galería para que se los enmarque y luego poder mostrarlos en la Bienal junto con un montón de animales embalsamados sobre estanterías, y con las acuarelas originales del naturalista de Portugal, armando una suerte de museo miniatura.

Pablo Siquier - Me gustaron, el envío Lituaniano, unos dibujitos sobre papel común A4 de Mindaugas & Gintautas Lukosaitis, el español, una película de Fernando Sánchez Castillo; el envío de Holanda aunque no entendí nada; algunas piezas de la sala de Doron Rabina; las pinturas de Muntean & Rosenblum. También me gustó mucho el envío mejicano que no vi... un video en el que Méjico le ganaba a Brasil 6 a 0. Le tengo que preguntar bien cómo era a Leo Estol. Lo más horrible, definitivamente, fue el pajarito de mimbre erizado con todas las tijeras y cortantes que no pudieron subirse a los aviones...

3- UN COMENTARIO SOBRE LA PARTICIPACIÓN ARGENTINA EN LA BIENAL (DENTRO Y FUERA)

Diego Bianchi - De Argentina, Siquier con sus megamurales de grafito congeló la sala más calurosa del predio (al lado Pardo sufrió un Nao en aerosol sobre su obra). Macchi fue uno de los pocos sencillos, un video en una tele 20 pulgadas en una sala oscura, autos pasando con soniditos de caja musical, el lugar para el approach perfecto. En la instalación de Erlich, unos pibes jugaron a las escondidas con las puertas que conducen a ninguna parte hasta que uno rompió una y develó el truco, lo vi justo.

Martín Di Girolamo - Estuve un par de veces en la Bienal en pleno proceso de montaje, en donde pude ver a Siquier, Macchi y Erlich montando sus respectivas obras. Siquier, con dos dibujos monumentales enfrentados en línea negra rabiosa con carbonilla de la serie de la última muestra en Benzacar. Me encantó el tamaño tan grande de los dibujos. No eran grandes al pedo como muchas de las obras que se vieron. Estos dibujos eran grandes porque tenían que ser grandes. Necesitaban desplegar su escala casi hasta su "tamaño real". La obra de Macchi era un video de formato pequeño en una gran sala negra. Hileras de autos transitando por los carriles de una avenida. Al entrar al cuadro cada auto sonaba como las notas de una cajita musical componiendo una música extraña. Me pareció que el concepto de videoarte estaba impecablemente resuelto en esta obra (me recordó a una obra de Karina Peisajovich que se vio en el último arteBA ante la cual pensé lo mismo). No era un simple video, ni un corto, ni un clip, ni una simple animación, pero utilizaba todos los elementos de éstos para transformarse en una especie de poema musical. Podría haber hecho un video

gigante pero eligió hacerlo tamaño cajita musical y me encantó la elección. Leandro Erlich presentó una instalación que, aunque vi en proceso, me terminó sorprendiendo al verla terminada.

Matías Duville - (no visitó la Bienal).

Leandro Erlich - Creo que los argentinos hemos hecho una participación destacable. La obra de Pablo y de Jorge estuvieron estupendas, elegantes y sutiles. Me da gusto que la gente haya visto esta Argentina.

Leopoldo Estol - De los argentinos presentes me encantaron los trabajos de Macchi y Siquier.

Jaime Gili - La pieza de Macchi me pareció una versión menor de lo que podría llegar a ser.

Valeria Maculan - La obra de Siquier impecable y la de Macchi también.

Julia Masvernats - La presencia Argentina me es afín, prefiero las pequeñas-grandes obras, que con simpleza generan grandeza. La obra de Pablo Siquier, dibujos de estructuras arquitectónicas abstractas hechos en carbonilla sobre la pared que con el tiempo serán borrados, y la de Jorge Macchi, una cajita de música construida con el movimiento de los coches en la ciudad. La obra de Leandro Erlich es muy efectiva.

Eduardo Navarro - La participación de Argentina era bastante "centrada". Había un video de Jorge Macchi, que era muy hermoso. Autos pasando por una autopista y que al pasar

generaban un sonido de cajita musical (?). Bueno, lo de Erlich no me gustó nada. Eran dos cuartos divididos por cuatro puertas, que en la parte de abajo largaban un haz de luz, como un sistema de fantasía porque te dabas cuenta de que no había luz más que en la puerta y no en la habitación, un ja! enorme. Pero que con una sola vez bastaba o tal vez menos... Lo de Pablo Siquier me gustó, era aburrido, pero tenía algo ese aburrimiento enorme que me gustaba. Era una estructura muy grande dibujada en la pared con carbonilla, parecida a una canasta de mimbre tejida de manera muy meticulosa, pero que al acercarte podías verle la hilacha a la obra.

Pablo Siquier - De nosotros tres lo que me gustó es que con nuestra diversidad, no permitamos ninguna posible lectura nacional. No ser nada está bien.

4- UNA BREVE DESCRIPCIÓN DE LA OBRA QUE MOSTRASTE O UN COMENTARIO CRÍTICO DE LA MUESTRA EN LA QUE PARTICIPASTE.

Diego Bianchi - (ver el Espacio Centro Cultural Renato Russo, *Civilización y barbarie*, argentinos contemporáneos, curada por Sonia Becce. www.c-y-b.com.ar).

Martín Di Girolamo - Llegué a San Pablo llevando algunas obras en mi equipaje para participar de la muestra colectiva que se llamará "Transversal" en la galería Baro Cruz. Allí me encontré con Valeria Maculan y Lucio Dorr que habían llegado un par de días antes para instalar sus propias obras. Además de nosotros tres participaba otro argentino, Matías Duville. La muestra se completaba con Chema Alvargonzalez

, Claudia Jaguaribe, Fabiano Gonper, Giuliano Montijo, Jac Leirner, Julio Grimblatt, Lia Mena Barreto, Lina Kin, Luiz Solha, Michael Wesely, Tamara Espirito Santo, y Teresa Viana. Como ves, la mitad éramos artistas extranjeros. Me llamó la atención y entendí que la propuesta de María Baro y Oscar Cruz es muy loable por la apuesta que hacen, primero por el arte contemporáneo y luego por la gran cantidad de artistas extranjeros que incluyeron. No es común ver galerías con tanta heterogeneidad de nacionalidades. Pensé en las galerías de Buenos Aires, y prácticamente ninguna trabaja con artistas que no sean argentinos. Trabajamos en la galería, cada uno con sus obras. Lo mío era fácil; simplemente fijar las obras sobre las bases que ya tenía preparadas, hasta el día de la inauguración que fue un día antes de la inauguración de la Bienal, como la mayoría de las galerías.

Matías Duville - Mostré un dibujo sobre seda, que es un paisaje nórdico en color verde. Un dibujo con virome sobre una seda blanca que más tarde modifiqué corriendo los hilos que conforman el tejido. La otra obra que presenté es un paisaje de mar con morros, hecho sobre una alfombra negra, derretida con un cuchillo caliente, y en la que hay un solo elemento, el agua derritiendo los morros, delatando otra forma. Básicamente trabajo mediando la representación y el material que la genera.

Leandro Erlich - Un cuarto oscuro está dividido en dos por una pared que tiene 4 puertas (una al lado de la otra). El cuarto está oscuro pero se percibe luz por debajo de las puertas anticipando un cuarto (del otro lado) lleno de luz. Cuando el público las abre entran en un

cuarto exactamente similar al que estaban. La luz está instalada dentro de las puertas.

Leopoldo Estol - (paseante).

Jaime Gili - (paseante).

Valeria Maculan - Yo viajé específicamente para participar en una muestra colectiva en la galería Baro Cruz. Fui con un par de días de anticipación porque necesitaba tiempo para armar mi obra. Estoy mostrando uno de mis últimos trabajos en el que comencé a incorporar otros materiales y volúmenes aparte de las piezas de acrílico pintadas que utilizaba anteriormente. Los comentarios que he recibido son buenos y también es interesante que mi trabajo se pueda ver en otro circuito artístico.

Julia Masvernats - (paseante).

Eduardo Navarro - Empiezo por Brasilia, con la muestra *Civilización y Barbarie* en la que participé. De repente era extraño estar mostrando en otro lugar distinto a Buenos Aires. La muestra quedó bien, aunque en principio costó darle tono porque el lugar era difícil (un tinglado color negro) pero la salvación fueron unos paneles blancos de foambord. Mi obra eran unos dibujos. En la inauguración había mucha gente, y como yo estaba a cargo de la música no tuve mucha participación. Ese día también mostré un colectivo inflable, que no sé si gusto mucho porque como te dije, no tuve la oportunidad de hablar mucho con nadie ya que estaba pasando música. La muestra aparece en una página de Internet con obra de todos los que mostramos.

Pablo Siquier - (ver comentarios arriba).

El salón parecía que brillaba de tanta obra y tanta gente

Por Osvaldo Jalil

Se inauguró el Salón Nacional, volviendo a la vieja fecha del 21 de setiembre, y fue una fiesta.

Fue impresionante ver las Salas Nacionales de Exposiciones llenas, pero literalmente, como en sus mejores épocas.

El salón parecía que brillaba de tanta obra y tanta gente.

Las expectativas no eran buenas, dos salones en el mismo año era como demasiado.

Las distintas autoridades de los últimos años que pasaron por las Salas, todas ellas nos dijeron que no se podía hacer nada, cuando consultábamos sobre el tema de rever la fecha de inauguración y revalorizarlo, que nosotros los artistas en realidad no representábamos a nadie, que en realidad el Salón Nacional era una cosa perimida y que así estaba bien.

En realidad a ninguno de ellos LES IMPORTABAN NI EL SALÓN NI LO QUE PENSÁBAMOS NOSOTROS.

Era una cuestión de voluntad política, y la inauguración de ayer fue la muestra.

Faltaba sólo que viniese un director con conocimiento de lo que es el arte y las instituciones, que no tuviese ganas de hacer la plancha, de trabajar para instituciones privadas o en beneficio de unos pocos, se arremangase y se pusiese a trabajar para que esto saliera adelante.

Desde las distintas entidades de artistas em-

pujamos, ayudamos, peleamos y logramos la mayoría de las cosas que pedíamos.

Se realizó todo de una manera que me alegró personalmente, de manera transparente, y sin ningún condicionamiento, se acabaron los cupos y los malos entendidos, entre todos se logró hacer realidad lo de una política cultural transparente que buscábamos desde hacía años para este evento tan importante.

Un catálogo nunca visto, buen vino, y muchísima, muchísima gente.

Desde los empleados que cuelgan los cuadros, las secretarias, el personal de oficinas, todos trabajaron a la par de los artistas que nos convocamos y sacamos el Salón adelante. Lo hicimos juntos.

El Nacional creció y bien, de manera increíble, muchísimos artistas de las provincias, cosa que hacía mucho que no se veía, lo que empezó siendo un “no vamos a poder”, terminó con éxito.

Tuve el placer de encontrarme con amigos que no veía desde hacía años, felicitar a los que ganaron los premios, charlar con montones de otros amigos, estaban todos y fue bárbaro.

Esta catarata de palabras es porque quedé contento con lo de ayer y quería compartirlo con ustedes, los que están lejos, los que no vinieron, los que no pudieron acercarse, que sepan que volvió El Nacional, y mejorado.

Un saludo a todos.



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**
Coordinador: Dr. Norberto Griffa
- **en Gestión del Arte y la Cultura**
Coordinador: Lic. Fermín Fèvre



Sede Académica Caseros
Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

ASGA

Galería Alberto Sendrós

Catalina León

Inauguración:
jueves 2 de diciembre, 19hs.

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1074ABA Buenos Aires

Tel/fax (54-11) 4312 0999/4312 5915
info@albertosendrós.com
www.albertosendrós.com



SILVINA VITARELLI
ARQUITECTURA CON OFICIO

www.silvinavitarelli.com.ar

Los Salones Nacionales y la Vanguardia (1924-1943): La construcción de estos mundos es quizá la razón última de la utopía modernista

Por Mario Gradowczyk

PARTE III - Primera parte

5. RECORRIENDO LA EXPOSICIÓN VIRTUAL

Modelando el espacio

Para seleccionar a los artistas que se incluyen en la exposición virtual se efectuó un análisis detallado de las pinturas seleccionadas y premiadas en los Salones Nacionales realizados en este período que se expone a continuación: Primero: ilustrar en lo posible los grandes premios de honor o los primeros premios de los expositores y obras significativas de aquellos artistas cuyas obras perduran en el imaginario, tomando en cuenta consideraciones historiográficas, textos críticos y un criterio personal. Si esto no resulta posible, se presentan otras pinturas de características similares.

De esta manera se preparó el siguiente listado con los artistas que obtuvieron el Gran Premio de Honor o el Primer Premio en los Salones Nacionales en el período considerado: Antonio Berni, Emilio Centurión, Enrique de Larrañaga, Raquel Forner, Lorenzo Gigli, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Guido, Alfredo Guttero, Gregorio López Naguil, Raúl Mazza, Antonio Pedone, Ernesto Scotti, Lino E. Spilimbergo, Luis Tessandori, Miguel C. Victorica, Francisco Vidal y Ana Weiss de Rossi. A ellos se le suma un

conjunto destacado integrado por Norah Borges, Guillermo Butler, Horacio Butler, Domingo Candia, Juan C. Castagnino, Víctor J. Cúnsolo, Eugenio Daneri, Diomede, Juan del Prete, Pedro Domínguez Neira, Fortunato Lacámara, Horacio March, Onofrio Pacenza, Emilio Pettoruti, Raúl Russo, Augusto Schiavoni, Raúl Solari, Adolfo Travascio y Demetrio Urruchúa.

Segundo: para completar el panorama del período, también se incluyen artistas de la vanguardia que conforman esa “modernidad no deseada” por la elite cultural y los correspondientes estamentos del Estado y que no participaron en los Salones: Alejandro Xul Solar, Juan Batlle Planas, artistas del grupo Orión y Esteban Lisa. En este grupo se incluyen trabajos de quienes expusieron en los Salones pero que, por su temática o avanzado estilo, no habrían sido enviadas o hubieran sido rechazadas, como es el caso de las obras surrealistas de Berni y los trabajos abstractos de Del Prete. La planimetría circular del Palais de Glace, sitio donde se realizan los salones a partir de 1932, sugiere la reflexión siguiente. Lao Tse, al referirse a la rueda comentaba en el Libro del Tao: “Treinta rayos convergen hacia el centro de una rueda, pero es el vacío del centro el que hace útil a la rueda” (1). Este concepto milenario señala la fuerza oculta del vacío. Pero para poner en movimiento este vacío se necesita

que todos los rayos den sostén al cubo, forma continente donde se inserta el eje de la rueda. Si visualizamos al arte argentino del período 1924-1943 como una máquina que pretende avanzar, la rueda sería una metáfora visual adecuada para corporizar a esta exposición virtual, teniendo en cuenta, como hipótesis, su instalación dentro del Palais de Glace.

Un análisis de los trabajos ilustrados en los catálogos de los Salones Nacionales en el período 1924-1943 muestra que es posible clasificarlos por su género (tema) en seis grupos: Retratos o figuras aisladas, Desnudos, Grupo de figuras, Naturalezas muertas e interiores, Paisajes urbanos y Paisajes rurales. En consecuencia se dividirá el espacio como si fuera una rueda de seis rayos, introduciendo en cada uno de los seis sectores resultantes el conjunto de los trabajos premiados, expuestos y/o otros significativos según su género.

Por último, en el cubo central se muestra en un único conjunto trabajos modernistas: futuristas, expresionistas, abstractos y surrealistas realizados por artistas que no se presentaron (¿o que fueron rechazados?), o aquéllos que, ya sea por su temática o por su estilo, no formaron parte de los envíos correspondientes.

Los modernistas

Cuando se recorren las “salas” de esta exposición

virtual sorprende no sólo la diversidad formal y expresiva que muestran los trabajos seleccionados, las diferentes aproximaciones a los géneros, de los temas, los tratamientos pictóricos, el uso del color. Se manifiesta una variación estilística que marca este período señero del arte argentino, y quizá se advierta las diversas afinidades ideológicas que subyacen en las obras.

La historiografía de las vanguardias argentinas se ocupa mayormente de la descripción de sus obras, del contexto y trascendencia local de estos artistas, aún cuando se trate de figuras que registran una destacada trayectoria europea. En menor medida se investigan esas actividades y son escasos los análisis de posibles contactos estilísticos con figuras internacionales, sus afinidades y sus influencias, particularmente para aquéllos que realizaron exposiciones en galerías significativas por su posición vanguardista, como los casos de Pettoruti en la galería Der Sturm de Herwarth Walden y el de Guttero en la de Alfred Flechtheim, ambas en Berlín. Estas omisiones podrían justificarse, en algunos casos, por la parquedad de sus actores o por la ausencia de documentación original. Tampoco la crítica local de su tiempo dio información sobre esas actividades, aun cuando se trataba de obras realizadas en el seno del movimiento vanguardista europeo; operaciones de

recorte que limitan el campo. Resulta impensable, en el contexto actual, no cruzar líneas con esas variables. El exhaustivo estudio de Andrea Giunta sobre la década del 60 y los trabajos publicados por Diana B. Wechsler, María L. Munilla Lacasa, Marina Aguerre, Laura Malo-setti Costa y María Teresa Constantin sobre *Italia en el horizonte de las artes plásticas argentinas*, sugieren posibles metodologías a seguir. Esto nos lleva a formular un rosario de preguntas: ¿Hacia dónde se dirigía la mirada del artista? ¿Qué exposiciones visitó? ¿Quiénes fueron sus amigos? ¿Cuáles fueron sus contactos y sus lecturas? ¿Cómo reaccionó la crítica europea ante su obra? Preguntas que en poquísimos casos admiten respuestas fundamentadas por documentación primaria. (Por ejemplo, Berni se lamentaba de no disponer de las cartas que le enviara el poeta francés Louis Aragon). Pero esos contactos existieron: artistas argentinos visitaron talleres de artistas, museos y galerías europeas y asimilaron en muchos casos estas enseñanzas. Xul Solar, radicado en Europa entre 1912 y 1924, admite su atracción y admiración por la obra de Paul Klee; Pettoruti comparte las experiencias futuristas durante su estadía europea entre 1913 y 1924, y más tarde se acerca al cubismo de Picasso y Juan Gris; Berni interactúa con algunos integrantes de la pléyade surrealista, Del Prete se acerca a los artistas de *Cercle et Carré*, el grupo formado por Torres-García y Michel Seuphor, y expone en *Abstraction-Création*, asociación que agrupa a los artistas abstractos, activa en París entre 1931 y 1936, integrada por una gran mayoría de extranjeros, y sucesora de *Cercle et Carré*. Propongo que sea otro vanguardista destacado quien formule algunas de las preguntas y

mencionadas, que se refieren a las actividades de los argentinos en Europa. Se trata de Juan Carlos Paz, compositor de avanzada que introdujo la música dodecafónica en el país, y cuya aguda percepción sobre las artes plásticas modernistas merece ser señalada. Así, al comentar la crónica autobiográfica de Horacio Butler, *La pintura y mi tiempo* (2), en la que el pintor detalla su experiencia europea entre 1922 y 1933, vivida mayormente en París, Paz se pregunta: “¿Qué vio, que es lo que vieron, que vivieron en Europa entre las dos guerras mundiales los protagonistas de esta crónica?” (3). Su respuesta es contundente: “no lo sabremos nunca, a juzgar por la muestra y agrega: “Lo peor del caso es que lo mismo ocurrió con otros - bastantes- artistas argentinos, pintores y músicos especialmente, que transitaron las mismas circunstancias”. El comentario de Paz permite caracterizar a casi todo ese grupo de artistas que adoptó durante su estancia europea posiciones conformistas desde una óptica esencialmente modernista, greenbergiana a ultranza. Es que el crítico norteamericano, en su discurso crítico de corte fundamentalista, pone todo el énfasis de su discurso en valorar la innovación formal y sostener posiciones estéticas radicales. No es nuestro objetivo plantear el problema del arte en tal sentido, y si se establece nuestro sistema de referencia en esa época, es porque sería conveniente criticar procedimientos que han trasgiversado el pensamiento profundo del modernismo, privilegiando un formalismo abrasivo, que recorta y tiende a nivelar las manifestaciones con este cartabón. Por ejemplo, se da el caso de la serie de retratos de hombres célebres y monstruos de Torres-García, la que sistemáticamente fue ignorada en importantes exhibi-

ciones realizadas en los últimos 20 años en instituciones de gran prestigio, entre las cuales se encuentran la *Hayward Gallery* de Londres, el Museo de Arte Moderno de Estrasburgo, el Reina Sofía y la Fundación Ico de Madrid, el IVAM de Valencia y el Museo Picasso de Barcelona. Quizás convenga recordar que la filosofía, la ciencia y el arte son tres actividades del ser humano que se vienen realizado ininterrumpidamente en la historia de la humanidad; el filósofo es quien crea conceptos, esquemas interpretativos del hombre-mujer en el cosmos; el científico analiza e investiga estas leyes; el artista es quien expresa sus afectos y perceptos, es decir, transmite y proyecta sus experiencias, según lo plantean Deleuze y Guattari (4). Existen aquéllos que inventan nuevas formas cósmicas, y otros que reflejan sus humildes mundos; aquéllos que se proponen temas ciclópeos y otros que crean y recrean las mismas formas, los mismos interiores, los mismos paisajes. Joan Urquhardt, una artista canadiense, describe a los perceptos no como percepciones sino como un paquete de sensaciones. Se trata de relaciones que trascienden aquellos que la experimentan, que van más allá de sus percepciones propias y ofrecen la percepción de un devenir. El impacto expresivo de un artista es función de la acción corporal que vuelca sobre el soporte, de su devenir. Su trascendencia no radica en la intensidad de su grito, sino en la manera como combina sus acordes, enlaza sus estribillos, pinta y vincula sus planos. Impacto que está mucho más allá de toda habilidad representativa. Es que el artista inventa perceptos que construye como agregados o ensamblajes de percepciones y sensaciones que sobreviven en una obra de arte y que se no se experimentan de modo directo. Los perceptos

están en el material, allí se conservan, sea en el trazo de una pincelada, en la marca de un lápiz o en la brevísima duración del gesto que dispara el obturador de una cámara fotográfica, en suma, lo que la materia registra es la materialización de esas fuerzas contenidas en el cuerpo del artista, y que devienen “arte”. Es que el objeto eterno de la pintura es precisamente eso: “pintar las fuerzas” (5). Pero estas fuerzas son el resultado del proceso que experimenta el artista cuando se enfrenta con la materia, sea la tela u otro soporte vacío, del cual han dado cuenta numerosos pintores, desde Cézanne hasta Brice Marden. Se trata de un proceso que admite en sus extremos la gravitación total de las fuerzas que genera el caos, como lo ilustra la *action painting* de Jackson Pollock, o la sublimación total de dichas fuerzas, ejemplificado por los monocromos (grado cero) de Malevich (6). Honoré de Balzac fue uno de los primeros que habló del caos en su relato *La obra maestra desconocida* por boca de Frenhofer, este pintor maldito que después de pintar un desnudo tuvo la osadía de cubrirlo con “ese caos de colores, de tonos, de matices indecisos, espacio de niebla informe”, dejando solo a la vista el grácil pie de la modelo. Cézanne, Kandinsky, Newman, Bacon y Brice Marden, entre otros, han experimentado este síndrome angustioso. Pero aun así las situaciones vivenciales del artista son irrepetibles, sujetas a interacciones entre su inconsciente y su conciencia, las que se dan de maneras y en instantes diferentes. Las frenéticas liberaciones de energía de un Jackson Pollock o de un Esteban Lisa que los conducen a ese mundo caótico de líneas, puntos, rayas y marcas indican un extremo de la escala; en el otro se podría ubicar a la fluida y

armoniosa modulación de las naturalezas muertas de un Morandi o de un Lacámara, que construyen poderosos universos con objetos simples, reconocibles y clasificables. Otras intersecciones son posibles.

Modernista arquetípico por su concepción utópica del mundo del mañana, Lisa enseñaba a sus alumnos que “en un espacio de 10 x 10 cm se puede introducir la totalidad del universo”, puesto que “no es su tamaño lo que hace al universo, no son las cosas de afuera, sino el estado interno lo que hace la inmensidad de las cosas”. Es que el espacio modernista conforma un universo totalizador, compacto, único, indestructible, nunca visualizado, irrealizable, que reemplaza mundos pretéritos. El objetivo último del modernista es poder construir este mundo singular, que expulsa de su interior como si se tratara de un flujo pulsatorio sobre la superficie virgen del soporte, flujo altamente turbulento, caótico, con partículas que se lanzan hacia direcciones diferentes, o un flujo totalmente laminar de espesor uniforme, continuo, que se dispone en capas casi imperceptibles, como lo muestra la pintura de Pettoruti y la de los concretos. El modernista también construye mediante un proceso de sublimación, o meditando sobre lo absoluto, pienso en Malevich y Mondrian, y en nuestros Espinosa y Maldonado.

La construcción de estos mundos es quizá la razón última de la utopía modernista, de este proyecto inconcluso que Habermas añora. El universo modernista conforma un marco de ensañaciones, pero muchos de sus artistas debieron encarar tácticas de supervivencia, hacer concesiones. Valdría la pena recordar cómo Mondrian se aseguró su subsistencia pintando delicadas acuarelas con flores, y que firmaba

Mondriaan para diferenciarse de su alter ego neo-plasticista. En cambio el artista contemporáneo (posmoderno) es consciente de la imposibilidad de concretar esa utopía y decide radicalizar su programa. Abandona todo intento fundamentalista y, a modo de experimento, fragmenta ese espacio unitario y totalizador y no “totalitario” como alguien ha escrito- en mil pedazos. O sea que, donde antes sólo existía la unidad indivisible ahora aparecen multiplicidades, fragmentos, solapes, distorsiones; la originalidad es reemplazada por la apropiación, el pensamiento por la cita, a veces la ética cede a las estrategias de mercado.

El espacio imaginario de contemplación

La popularidad alcanzada por el arte moderno no podría ser atribuida sólo a estrategias destinadas a satisfacer necesidades de consumo de la burguesía, falacia que nutre el pensamiento de algunos ideólogos posmodernos; también responde a necesidades intelectuales, emotivas, psíquicas de sus receptores (observadores advertidos, contempladores, coleccionistas, críticos e historiadores), que intentan aprehender la creatividad y espiritualidad que expresa el corpus modernista, o en clave de leuziana, los afectos y perceptos que transmite el artista mediante un juego de fuerzas.

Además de considerar al artista como un generador de fuerzas creativas, se requiere considerar las necesidades psíquicas y emotivas del observador advertido (receptor). Para analizar esa conexión, se podría construir un lugar virtual donde la obra y la imaginación del artista se entrecrucen con la mirada del receptor. En el caso de la pintura, es la materia pictórica el “objeto” que interactúa con la imaginación del observador y responde a un modo de aprehen-

sión sensorial, pero en una forma que sobrepasa su conocimiento empírico. Fueron los simbolistas quienes reconocieron esa necesidad. Paul Klee, años más tarde, en su conferencia de Jena, la explica cuando habla de hallar “un lugar común entre el lego y el artista donde un encuentro mutuo es posible para que el artista no aparezca como un ser totalmente aislado” (7). Esta noción de cercanía entre el artista y el observador supone, por un lado, la necesidad de crear un mercado capaz de absorber la producción del artista y asegurarle un sostén digno dentro de la modalidad de la producción capitalista de bienes y servicios (8), por el otro, resume la necesidad que tiene el artista de comunicar y comunicarse. Al final, Klee reconocía: “pero buscamos un pueblo. Empezamos en la Bauhaus. Empezamos allí con una comunidad a la que cada uno de nosotros le entregó lo que tenía. Más no podemos hacer” (9).

Por ejemplo, el desarrollo del arte abstracto a principios del siglo XX no solo refleja la propia necesidad del artista por poner en juego otras fuerzas ya no expresables por la mimesis. También satisface aquellas demandas que expresa el observador por comprender y reelaborar las consecuencias que, sobre su medio y su psiquis, devienen de un mundo en plena transformación política, económica y social, cuyas revelaciones científicas y avances tecnológicos son fuentes de energía vital para creadores y receptores. Todo esto realimenta las aspiraciones contenidas en esa búsqueda de un “pueblo” tan bien expresada por Klee.

¿Cómo se conecta un individuo con la obra de arte? ¿Existe sólo una motivación personal? ¿Qué clase de relación se podría establecer entre el observador y el artefacto? Quizá la teoría del espacio imaginario elaborada por Rey-

nolds (10), que analiza la interacción entre la obra y la capacidad imaginativa del receptor, sería una herramienta útil para contestar esas preguntas. Esta investigadora inglesa presenta su modelo como una función de dos variables: el **artefacto** y el **receptor**. Esta percepción es limitada, ya que desconoce el efecto recíproco que los vincula: la reacción del observador cuando es “mirado” por el artefacto, es decir el poder aureático del objeto modernista. Es por ello que la he reformulado introduciendo cuatro nuevas variables. Este es el tipo de operaciones que debe tener en cuenta un investigador que pretende construir modelos interpretativos: detectar el mínimo número de variables compatible con la complejidad del problema que intenta abordar para que el modelo sea representativo y fácil de aplicar. Las variables adicionales introducidas son:

Primero, el **aura**, que representa la presencia virtual del artista incorporada al artefacto hecho a mano -característica de la obra de arte única o “auténtica”-, y definida así por Walter Benjamin: “Se entiende por aura de un objeto ofrecido a la intuición del conjunto de las imágenes que, surgidas de la **memoria involuntaria** [en francés en el original], tienden a agruparse en torno de él (11). Esta definición amplía y le da mayor sustento a su muy citada: “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar) (12) presentada su clásico trabajo sobre la reproductibilidad técnica. Esta memoria involuntaria no sería otra cosa que el mecanismo por el que el objeto se transfigura y se visualiza no ya como una forma inerte, sino con todo su potencial simbólico (del que derivan fuerzas creativas), que actúa sobre el inconsciente y que, al mirarnos, es ella la que se adueña de nosotros.

Segundo, una **dimensión característica** espacial (vectorial) que mide la distancia desde la posición del receptor al artefacto; en otras palabras, una dimensión que acota el dominio físico real donde se sitúa esta interacción. Se trata de un espacio virtual móvil, que se desplaza en la medida en que lo haga el receptor. Tercero, el **tiempo**, que es la coordenada independiente que registra la evolución temporal del proceso de contemplación del receptor así como la recepción de toda otra información que ayude a la construcción de ese imaginario. El instante en que el receptor se confronta por primera vez con un artefacto de artista desconocido indica el origen de la escala de tiempo. En consecuencia, el receptor posee su propia escala temporal para cada artista. Pero existen otras escalas temporales, por ejemplo, el tiempo necesario para acceder a esa **memoria involuntaria** y establecer esta conexión aurática que convierte al mirante en ser mirado (por el objeto), el tiempo que necesita el observador para analizarla con detalle, que está relacionado con cuestiones debatidas por la *Gestalt*. Esta visión desde del receptor distingue a las artes plásticas de la música, pautada con escalas de tiempo fijas determinadas a priori por el compositor. Las posibilidades tecnológicas hacen que la música pueda ser escuchada con el observador cómodamente sentado desde cualquier lugar, mientras que el contacto con la obra aureática sólo puede realizarse en lugares especiales: espacios públicos o privados, galerías, museos, en condiciones muchas veces difíciles, como ocurre en ocasión de las mega-exhibiciones. Cuarto, los **textos (discursos)** del artista debieran ser considerados como otra variable más, ya que los diarios, conferencias, entrevistas

y otros escritos producidos por los artistas los convierten en pensadores privilegiados sobre su hacer. Se dice que un receptor es un **receptor ideal** cuando se encuentra por primera vez con uno o más artefactos de un artista que le resulta desconocido. En ese caso particular, él se enfrenta con esos artefactos sin preconceptos, con la libertad de un niño, y el espacio imaginario se denomina “espacio imaginario ideal”. Es en ese espacio hexadimensional, articulado por el **artefacto**, su **aura**, el **receptor**, la **dimensión característica**, el **discurso** y el **tiempo** donde se desarrolla la actividad imaginativa y sensorial del receptor ante un artefacto realizado a mano en un espacio físico predeterminado. Es en este espacio virtual, modelizado con este esquema simplificado, donde se desarrolla la actividad imaginativa y sensorial de un receptor que se enfrenta ante un artefacto realizado a mano. El esquema propuesto es incapaz de interpretar todas las variables de un proceso azaroso, múltiple, al que no son ajenas las introspecciones y los estados de ánimo del observador, pero quizá permita, bajo una serie de suposiciones, trazar líneas por donde incursiona el contemplador cuando se encuentra con ese universo fragmentado que el creador aúna en el objeto (hecho plástico). Es necesario recalcar la importancia que tiene el contexto histórico y social sobre el observador, el que condiciona toda esta operación y que define condiciones de contorno que no pueden ser ignoradas, como lo señalaba la psicóloga Gloria Bonder (13). Tampoco debiera suponerse que la contemplación de un artefacto manual es un proceso en una sola dirección, se trata de una operación doble, ya que el receptor también es mirado

por el artista a través de su artefacto. Sobre la polaridad de estas miradas, y esa suerte de gigantesca convolución física y mental que liga a los dos entes independientes: artista y observador, se podría intentar conceptualizar y construir un relato visual de las artes plásticas. A la visión romántica del artista capaz de dotar a sus obras de contenido aureático se le contraponen este siguiente concepto que viene de Duchamp: es arte todo lo que se define como arte. Los minimalistas como Donald Judd y sus colegas diseñaron paralelepípedos perfectos contruidos con la más alta tecnología disponible. Ellos aspiraban a que la obra de arte se convierta en un objeto, en la cosa misma, libre de toda connotación subjetiva, libre de toda componente emocional, y que se resume en esta muy citada frase de Franck Stella: lo que se ve es lo que se ve. Sin embargo, Georges Didi-Huberman señala que el arte minimalista admite otras lecturas posibles, que ponen en duda la validez de esa tajante definición.

NOTAS

- 1) Diana Aisenberg, *Diccionario de certezas e intuiciones*, Buenos Aires, 2001.
- 2) Horacio Butler, *La pintura y mi tiempo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- 3) Juan Carlos Paz, *Alturas, tensiones, atarques, intensidades* (Memorias III), Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994, p. 19.
- 4) Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- 5) *Ibidem*, p. 184.

- 6) M. H. Gradowczyk, “A Reanalysis of Deleuze and Guattari’s Art Theory”, *Concepts [hors série 2]*, Sils Maria éditions, Mons, 2003, p. 156.
- 7) Paul Klee, *On Modern Art*, Farber and Farber, London, 1966-87, p. 11.
- 8) Klee era consciente de la vigencia de las leyes del capitalismo en el mercado de arte: a mayor producción menores precios y que no existía un número suficiente de coleccionistas capaces de absorber su cuantiosa producción. Es por ello que numeraba sus obras de una manera tal que se disimulara este hecho.
- 9) *Ibidem*, p. 55.
- 10) Dee Reynolds, *Symbolist aesthetics and early abstract art. Sites of imaginary space*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- 11) Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, tomado de Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997, pág. 95. Se podría asignarle a la palabra “aura” su contenido hermético: es el halo energético que rodea al objeto y evidencia la presencia de su autor.
- 12) Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 26. Se podría asignarle a la palabra “aura” su contenido hermético: es el halo energético que rodea al objeto y evidencia la presencia de su autor.
- 13) Comunicación recibida por el autor durante la realización de las conferencias realizadas en el IDAV (Palais de Glace. Salas nacionales de Exposición, Agosto 2004).

arteBA Fundación presenta,
en una labor conjunta con Fundación Telefónica,
una nueva versión de la muestra

ENTRE EL SILENCIO Y LA VIOLENCIA

obras paradigmáticas del arte argentino contemporáneo
realizadas entre 1962 y 2002

Luis Benedit
Oscar Bony
Juan Carlos Distéfano
Roberto Elía
León Ferrari
Norberto Gómez
Victor Grippo
Alberto Heredia
Jorge Macchi
Cristina Piffer
Liliana Porter
Juan Carlos Romero
Graciela Sacco
Edgardo Antonio Vigo
Horacio Zabala

Curaduría
Mercedes Casanegra

Del 26 de noviembre al 13 de marzo
Espacio Fundación Telefónica
Arenales 1540, Ciudad de Buenos Aires

ESPACIO
Fundación Telefónica

» arteBA
FUNDACION

Sobre la historificación de los situacionistas

Entrevista aparecida en *Art Monthly* en junio de 1989, a propósito de la exposición sobre los situacionistas, llevada a cabo en el Instituto de las Artes Contemporáneas de Londres. Ralph Rumney, miembro fundador de la Internacional Situacionista, fue expulsado de ella en 1957 (ver "Venecia ha vencido a Ralph Rumney", en *Internationale Situationniste* # 1). Murió el 6 de marzo del año 2002, a los 67 años de edad.

Por Stewart Home

Home: Tengo curiosidad por saber qué sientes acerca de la exposición situacionista llevada a cabo en el Centro Georges Pompidou y en el Institute of Contemporary Arts.

Rumney: Tengo sentimientos encontrados. Nosotros protestamos contra el Steledijk y la Trienal porque queríamos hacerlo a nuestro modo. Hace mucho de esto. Lo que sucede ahora es que nuestro trabajo ha entrado en el dominio público y no podemos impedir realmente que los museos se interesen por él. Ahí está, es historia, es recuperación, es lo que tu quieras. Al mismo tiempo, encontré muy bonito el título de la exposición. Me gustaba especialmente el subtítulo, *Acerca de la Internacional Situacionista*. Y ahora que soy más viejo y quiero ganarme la vida, es bonito ver que este trabajo hace algo por mí después de estos años.

SH: Veo que Bernstein y Debord han prestado poco apoyo a la muestra.

RR: Nunca irían. Michele Bernstein porque no lo necesita. Para ella carece de sentido, es algo que ella hizo y de lo que más o menos se ha dissociado. No porque se arrepienta de ello, ni porque esté en desacuerdo, sino porque se dedica a otras cosas. Sólo Debord ha mantenido un punto de vista totalmente intransigente.

SH: Sin embargo los escandinavos, la Bauhaus

Imaginista y el grupo Spur parecen haber colaborado más con la exposición.

RR: Ellos aparecieron con su propio punto de vista y crearon pequeños acontecimientos que yo más bien desaprobaba. Fui a la inauguración para ver la exposición, para encontrar a viejos amigos y aprender algo. Hay muchas obras en la muestra que no se habían visto antes.

SH: Yo creo que la exposición sorprenderá a mucha gente en Londres. La teoría situacionista se considera relativamente sofisticada, mientras que la mayor parte de la pintura es extremadamente primitiva.

RR: Gallizio era totalmente primitivo. Jorn no era un pintor cándido, pero creó el Instituto de Vandalismo Comparado (división del Colegio de Patafísica), era intelectualmente primitivo. El primitivismo tuvo una gran influencia en COBRA y en los alemanes. No sé si me equivoco al hacer esta distinción, pero me veo a mí mismo como un tipo de pintor completamente diferente. Yo nunca me hubiese unido a COBRA.

SH: Pero éste es el tipo de pintura que domina la exposición.

RR: Sí, lo es, es una pintura muy enérgica. Los organizadores me pidieron cuadros y les dije que no, mis cuadros no tienen nada que ver con ella. Me hubiese inclinado por prestar algo erótico, pero son malas fechas.

SH: Están las polaroids y los vaciados de escayola que expusiste en la Galería Transmission en 1985 y que se incluyeron en tu reciente retrospectiva en England & Co.

RR: Considero este trabajo más situacionista, más político que la mayoría de mi obra.

SH: Volviendo a la exposición situacionista, ¿qué piensas de la reacción del público?

RR: Leí el libro de visitas y fue muy interesante. Casi todos los que escribieron en él decían que era escandaloso, los situacionistas en un museo, ¡qué bobada! Yo creo no obstante que esta historia debe ser recordada. Yo también he llegado a creer en los museos. Una de sus funciones es hacer que las ideas estén a disposición de la gente. Cuando hacíamos nuestro trabajo, el último lugar donde queríamos verlo era en un museo. Pero ahora no veo por qué no debe recordarse, catalogarse, documentarse y demás.

SH: Una de las cosas buenas de la exposición es que demuestra que existe una obra de postguerra que continúa los resultados de los futuristas, los dadaístas y los surrealistas. Es tan fuerte como lo que ellos hicieron. ¿Qué sientes tu al respecto?

RR: Mis sentimientos están algo mezclados porque yo considero mi pintura muy diferente de las obras expresionistas nórdicas, basadas

en COBRA. No me gusta mucho este tipo de pintura. Me gustaba la obra de Jorn, muy destacada. Me gustaba Gallizio como persona, pero su obra no me vuelve loco.

SH: Yo ví su Cueva Antimaterial como lo más fuerte de la muestra.

RR: Claro que lo era, es extraordinaria. Existe en Gallizio esta realidad primitiva. Yo creo que las grietas dentro del movimiento se debieron a que incluía a los intelectuales y a estos maravillosos primitivos. No estoy convencido de que los intelectuales hiciesen necesariamente la mayor contribución al grupo. Fue lo que se hizo realmente lo que fue importante, mucho más importante que la teoría. Las teorías son efímeras. La teoría situacionista era intencionalmente seca y áspera para que fuese difícil de entender y extremadamente difícil de criticar.

SH: ¡Y para dar impresión de total originalidad! Pero, ¿qué hay de las influencias?

RR: El Colegio de Patafísica fue una influencia para los situacionistas. Debord odiaba todo lo que pudiese verse como una influencia en él. Consideraba al Colegio de Patafísica una camarilla despreciable. Yo rechacé convertirme en miembro del Colegio a causa de los situacionistas. Me gustaban sus publicaciones, tenían coherencia y estaban recorridas por una línea constante de pensamiento que, si analizas los doce números de "Internationale Situationniste",

no existe allí. Ahora, esto podría ser en realidad favorable a la I.S. y decir algo bueno de ella, porque lo que yo criticaría a Debord es que él quería estar a cargo del grupo, establecer una disciplina de partido y poner su dedo en todo. De hecho nunca lo logró realmente, y en consecuencia tenemos esta amalgama de ideas divergentes que se mezclaron en los tres primeros días de mayo del 68 y en el movimiento punk. No hay muchos grupitos de doce que puedan decir treinta años después que han influido en dos movimientos tan importantes como estos.

SH: Volviendo a Debord, lo que encuentro interesante de él es que siempre necesitaba un colaborador, ya fuese Wolman, Jorn, Naneigem o Sanguinetti.

RR: En Sanguinetti encontró a su igual. En él encontró un colaborador que fue más inteligente que él. Sanguinetti es absolutamente brillante.

SH: Hay una figura que percibo siempre oculta en el marco de la saga situacionista, que es Michele Bernstein. Tengo la impresión de que jugó un papel clave dentro del movimiento, pero no puedo especificar exactamente cuál fue su contribución.

RR: No puedes asegurarlo, porque ella no te lo dirá y no le gustaría que yo te lo dijese. Puesto que fue mi esposa, respeto sus deseos. Puedo decirte algunas cositas. Era ella quien

mecanografiaba todos los Potlatchs, los periódicos de la I.S. y demás. Una de las cosas curiosas de la I.S. era su práctica extraordinariamente antifeminista. Las mujeres estaban allí para mecanografiar, hacer la cena y todo eso. Yo desaprobaba esto. Michele tenía, y tiene aún, una mente extraordinariamente poderosa y perceptiva, como lo demuestra el hecho de que se cuenta hoy entre los críticos literarios más importantes de Francia. Creo que gran parte de la teoría, particularmente de la teoría política, partía de Michele más que de Debord, él sólo la cogió y la firmó.

SH: Algó extraño que vi en la exposición fue que no hubiese un verdadero reconocimiento de influencias. Había muy poco sobre los letristas y el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista.

RR: Es fallo de los organizadores. Puede que encontrasen demasiado difícil hacerlo de otro modo.

SH: La presentación de la exposición es de muy baja tecnología, los libros se exponían sobre tablas viejas, ¿qué piensas de esto?

RR: No pienso una cosa u otra, pueden presentarlos como quieran. Es su exposición, no la mía, son los organizadores, Beaubourg, ellos han hecho la exposición. Había una gran escasez de dinero para la muestra. Por una parte, Beaubourg había protestado por esto. Por otra

parte, ellos cobran al ICA una fortuna por tenerla. Parece muy extraño que no tengan dinero para hacerla mejor. Pienso que la organización fue mala, porque cualquiera puede decir o percibir que tendría que comenzar por Isou. Esto hubiese permitido hacer la exposición histórica que me hubiese gustado ver. Tengo la impresión de que los situacionistas han propiciado este engaño al ordenar e imponer una versión de la historia, en vez de permitir que se contase como fue realmente.

SH: Encontré más bien mistificadora la inclusión de Art and Language y NATO.

RR: Es cosa de los organizadores, Peter Wollen y Mark Francis. He estado con ambos y ninguno de ellos me pareció un experto serio. Preguntaban cosas que yo esperaba que sabrían. Los ingleses tienden a ser intelectualmente blandos. Puede decirse que son intelectuales de supermercado, todo lo que cabe en el carrito, les vale.

rafael cippolini

clases individuales y grupales
arte & literatura

arno.cipp@dd.com.ar

Ad-Hoc

S.R.L.

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

www.adhoc-villela.com

¡suscribí o comprá ramona
a tus amigos, es un regalo inolvidable!

Suscribite

a ramona por mail
ramona@proyectovenus.org
a solo \$ 60 por 12 números en efectivo, cheque o deposito.

Conseguí

los números atrasados de ramona. Acércate a Fundación Start
Bartolomé Mitre 1970 5° B Buenos Aires, Argentina.
O solicitalos por mail, te los llevamos a tu casa. (mínimo 6 ejemplares).

En cualquier lugar del país acércate a la sucursal de Yenny que quede mas cerca de tu casa.

En Capital Federal, algunos kioscos de revistas que figuran en
www.ramona.org.ar y librerías Gandhi - Asunto Impreso - Cp67 - Espigas
- Paidós - Materia Urbana - Proa - Belleza y Felicidad - Cedinci - Malba -
Mc Lector - Cc Cooperación - La Paragráfica - MNBA - CC Recoleta - La
Crujía - Gambito De Alfíl - De La Mancha - World Publications

Valor \$5.-

¿Cómo lograr ambientes flexibles que se adapten a las situaciones cambiantes o nuevas?

Sobre Hogares (proyección en tiempo real). Obra expuesta en el Museo de la Shoá, en el marco de los XII Encuentros Abiertos, Festival de la Luz 2004, con la curaduría de Irene Jaievsky.

Por Daniel Trama

¿Cómo es posible definir de antemano los espacios en que vivimos si en realidad se materializan a través de las acciones realizadas en ellos?

Una versión momentánea de una casa puede ensayarse si trazamos imaginariamente una línea de tiempo que comience en la etapa de diseño y se continúe hasta los momentos en que es habitada. Asignar al instante inicial la idea de proyecto, constituye una premisa arbitraria que arrastra consigo la escenificación del pensamiento causal: planear para luego actuar. Bajo ésta lógica, asistimos al proceso racional de habitabilidad: proyectar/diseñar, planear, construir y finalmente habitar.

Según la concepción del tiempo definida por la cronología clásica, primero se construyen lugares para luego ser vividos. A su vez, el lugar se transforma en espacio a través de la intervención del hombre en un lapso de tiempo. Merleau-Ponty se refería a este concepto bajo la forma de “espacio antropológico” en contraposición al “espacio geométrico”, aquel lugar homogéneo e inhabitado.

Desde este enfoque, podríamos también considerar a la línea de tiempo como un trayecto

de múltiples posibilidades. Cada una de ellas está determinada por una selección de eventos o hitos temporales que “proyectan” una versión del espacio. Podemos concentrarnos en ciertos datos y rastrearlos a lo largo del tiempo o también elegir pequeños lapsos utilizando un único aspecto o miles a la vez: una casa construida a partir del canto de los pájaros, del vaivén de una puerta, de la luz que la ilumina, de las reformas que sufre, del olor de los alimentos cocidos y así sucesivamente.

Tarea del topólogo de espacios sería aplicar su criterio y selección para explicitar una forma de entre tantas, y hacerla existir.

Imaginar e invertir

Un listado guía permite asociar acciones y lugares con el fin de indagar en aquellos verbos que producen y forman la casa:

Habitación:

soñar, amar, descubrir, leer, temer.

Living:

mirar, reunir, aprender, compartir, hospedar.

Cocina:

alimentar, combinar, ofrecer, descubrir.

Baño:

limpiar, detener, esconder, cuidar.

¿Cómo planificar de antemano un hogar prescindiendo de estas experiencias? ¿Cómo lograr ambientes flexibles que se adapten a las situaciones cambiantes o nuevas?

Ante ésta paradoja, resulta necesario invertir los pasos del arquitecto y utilizar los relatos o testimonios de habitabilidad para diseñar y construir la planta.

La versión presentada proyecta una casa a partir de estos datos.

Proyectar y planear

Me basé en testimonios e información histórica relativa a la vida en el interior de las casas de familias judías durante la Segunda Guerra Mundial. Utilicé principalmente relatos de los ghettos de Varsovia, Lodz y Kovno impuestos por el régimen nazi a partir de 1940. Reuní material diverso de diferentes personas confinadas atrozmente a espacios reducidos. Generalmente debían compartir un mismo techo y entonces la casa experimentaba un drástico cambio de uso y funcionalidad evidenciado en alteraciones arquitectónicas.

La acción sostenida de supervivencia redefinía

minuto a minuto el interior de las casas: un comedor podía dividirse mediante una cortina improvisada para albergar otra familia y funcionar de noche como escuela clandestina, una habitación podía almacenar raciones de alimentos contrabandeados o un baño podía ser un depósito de armas disimulado.

Los ambientes se disgregaban y sus funciones se propagaban por diferentes rincones, otras veces se anulaban o se reemplazaban, en todo caso la casa había cambiado. “Los relatos efectúan pues un trabajo que, incesantemente, transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares.” (1)

Construir

La memoria y el registro de estos hechos se encuentra a menudo dañada y traumatizada, muchas veces incompleta y el relato salta, cambia o se desvía. El topólogo intenta organizar los testimonios para definir los espacios vividos. Entonces planea una versión en la que cada ambiente contenga las acciones por él relevadas.

La línea arquitectónica que define y delimita los espacios de una casa, ahora es escritura. La palabra reemplaza al futuro ladrillo y permanece como cimiento. Los relatos, construidos en

Cartas de lectores

el deambular del habitante-espectador, proyectan hacia adentro los ecos del pasado y señalan en el plano negro la noción imperfecta de un espacio que tal vez existió. Su lectura permite que sus paredes se imaginen y que sus ambientes se desplacen a voluntad desde las fronteras escritas.

Habitar

El punto de llegada de este relato lo constituye, como el viajero-navegante, el faro: único punto de luz que le permite referenciar su recorrido y examinar su posición en relación a su frontera peligrosa, la línea costera.

Mis faros son esas luces discretas que me permiten circular nocturnamente por toda mi casa sin tropezarme: la pantalla iluminada, una luz que titila o un *display* de datos destella en un rincón y me permite traspasar una puerta o evitar chocarme contra una pared.

Parecería ser que el actual confort electrodoméstico se ha instalado en reemplazo de nuestros propios cuerpos. Presenciamos diariamente imágenes, relatos visuales netamente numéricos, que proporcionan al habitante su acceso a la noción de habitabilidad a través de la medición técnica. Una señal luminosa me dice a qué volumen estoy escuchando, una barra de color en una pantalla establece cuánto contraste ha de tener las últimas noticias, un número electrónico define cuánto peso hoy o un display de colores me indica qué hora es. La imagen fotográfica, recuerdo apócrifo de un instante vivido, señala un presente habitado por estas criaturas luminosas en un espacio ya realizado.

Probar

Mi intento es arbitrario, particular y transitorio.

Invertir el hilo causal del proceso que define un hogar es acaso un ensayo ficticio que ocurre ahora o en un hipotético invierno de silencio arrasado, cuando la casa es íntima y procuramos abrigo y protección para resguardarnos de la próxima tormenta.

“El invierno evocado es un refuerzo de la felicidad de habitar. En el reino de la imaginación, el invierno evocado aumenta el valor de habitación de la casa. (...) De todas las estaciones, el invierno es la más vieja. Pone edad en los recuerdos. Nos devuelve a un largo pasado. Bajo la nieve la casa es vieja. Parece que vive más atrás en los siglos lejanos.” (2)

Empezar

Una versión momentánea de una casa puede ensayarse si traspasamos la gruesa capa de nieve depositada a los lados de su entrada. Si ingresamos y deambulamos a través de los ambientes demarcados, podremos habitar con nuestra mirada y con nuestros pasos un espacio de un lugar que ahora pretende llamarse hogar.

Julio 2004

NOTAS

1) De Certeau, Michel, “Relatos de espacio”, en *La invención de lo cotidiano*, I. Artes de hacer, trad. de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 1996, p.130.

2) Bachelard, Gastón, “Casa y universo”, en *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 54 y 55.

Soy Roberto Perez, de Mendoza, suscriptor de ramona. Tengo un programa de radio en la FM de la Universidad Tecnológica Nacional (regional Mendoza) que se llama “Sábado Transversal” y es un magazine variado. Incluye abundante información sobre arte y tendencias culturales, y es por eso que les escribo. Junto a mi amigo Dino Andrada, otro suscriptor y buen artista plástico, hemos pensado en establecer alguna colaboración con ustedes. En principio, la idea es difundir el material de su revista (accediendo a la versión on line) y que hagan salidas telefónicas, al tiempo que invitamos a artistas locales a la radio, y mantenemos contacto al mismo tiempo vía MSN con web cam para que participe la audiencia por varias vías.

Esa sería la idea central. El programa sale los sábados de 10 a 12, y pueden escucharlo a través de www.radioutn.org.ar (aunque no les garantizo que puedan hacerlo, ya que esa página tiene actualmente algunos problemas, que se solucionarán en breve) Por supuesto, aceptamos todo tipo de sugerencias. Espero su respuesta, y les mando felicitaciones por lo que hacen y un gran saludo.

ROBERTO PEREZ

R. de ramona: ¡¡¡qué genial!!! Con lo que me gustan los experimentos mediáticos

Me dirijo a los responsables de Correo ramona para saber porque no recibo mas Correo ramona semanal. Desde el 15/9 no llegó mas ramona y realmente quisiera seguir recibéndola, es muy interesante, sobre todo para los que no vivimos en B.Aires.

Gracias desde ya y espero contar nuevamente con la información que me brindaba Correo ramona semanal.

Saludos Nelly

R. de ramona: gracias por avisarnos, ciertos servidores (como Fibertel, están frenando algunos envíos). La solución es muy fácil todo está en www.ramona.org.ar. ¡Conectate!

los felicito por ramona 45, sobre Masotta, hasta los números de las páginas. Imperdible! Además, ramona semanal tiene una información de primera. Bravo,

Noemí

R. de ramona: ¿qué puedo decirte? ¡Tenés razón!

Hola gente ramona

Soy Giuliana, fotógrafa / periodista y actualmente estoy residiendo en Leeds, UK- desde donde los sigo semanalmente. En esta ocasión quería adjuntarles la invitación la exposición que estaré presentando en simultáneo en National Museum of Photography, Film & Television (UK) y en Universidad de Bradford.

Quería compartir con ustedes esta ocasión especial para (primera vez tan lejos de casa). Y si quieren podría enviarles lo que estoy exponiendo en ambos lugares.

Saludos y sigan adelante!

Giuliana Sommantico.

R. de ramona: ¡¡¡exportamos talento!!! Bravo Giuliana Periodista...

necesito el e-mail de emiliano miliyo, podrían facilitármelo? gracias,

Mariana.

R. de ramona: el maestro Miliyo ya tiene tu dirección. ramona conecta...

Mi nombre es Sergio Perez Moretto, (1964) artista argentino residente en Suiza. Me gustaría generar en ramona un debate sobre el culto al „genio precoz” o „genialidad artística”, calificativos con los que se promocionan diferentes artistas. Opino que el culto determinado opera una „dogmatización” del gusto.

Al mismo tiempo limita e influencia el desarrollo de nuevas praxis artísticas y anula las posibilidades de creación para la colectividad..

Ej: Kuitka y su beca. Quien quiera aportar sobre el tema, por favor escribir a : neomadi@hotmail.com

R. de ramona: Kuitca se escribe con “c” y en su beca hay artistas de distintas edades, pero tenés razón, el culto a la precocidad no es mejor que el culto a la vetustez.**Hola:**

Quisiera recibir ramona en mi Museo. Saludos **Javier Estrada**

Director Museo de Bellas Artes Octavio de La Colina. Pasaje Diagueta N°75 Barrio centro La Rioja

R. de ramona: Hola Javier, ya te mando mi revista para tu museo.**ramonita de mi alma,**

cómo andarás ahora que estás brindando cada vez que apareces, papá dice siempre: 'qué macana, me lo pierdo...' pero bueno: todo no se puede. acá es una tarde de primavera algo fresca y los pájaros cantan en el silencio de la

siesta, duermo amablemente y sueño estas palabras para vos, mi hermana. los últimos ejemplares llegaron a tiempo y muy gruesos, muy sabrosos. papá me leyó los textos del agua de kosice y me recordaron el amor que siento por el agua y por las artes, me gustaría ver obras de ese señor, en vivo. Algunas poesías no las entendí, pero ¿quién puede entender la poesía? Eso no lo sé aún. Mis días transcurren felices y dibujo mucho y ayer papá enmarcó él mismo tres dibujos míos y los colgó con clavitos en el living, uno debajo del otro, y quedaron muy bellos, marquitos negros, dibujos claros, muy bellos. Espero poder mostrar pronto, tengo muchas ganas, mis dibujos gustan mucho. Quería contarte además que estamos formando con mi padre la 'orden de los ramonitas' que es una especie de orden religiosa en la cual rendimos culto a todas tus apariciones en este mundo, ya sea de la mano del impresionante antonio o de las de la hermosa troupe que genera tu cuerpo cada mes, somos todos monjes. Nos vemos en venus mi amiga del alma. un beso grande.

renata**R. de ramona: decile a tu papá que se pierde el vino y los amigos, pero que lo recordamos, que venga cuando quiera.****Estimada ramona**

En nombre de todo el equipo de Fundación Proa, queremos agradecerles a Milagros Lara, Roberto, Gastón, Patricia, Natalia, Jerónimo, Rafael y a vos por la amable carta que nos enviaron. Los felicitamos por el éxito del evento Vino ramona, fue un gran placer colaborar con Uds. Cordiales saludos,

María José Kahn

Asistente, Fundación Proa

R. de ramona: ¿salió regio, no? Gyula estaba encantado y nosotras también; gracias por las gracias.

los felicito por la revista . el 30 nov tengo otra en Karpio Fachini Galery Miami .con Fernando Canovas .les mando un abrazo Conte

R. de ramona: ¡¡¡Gran Valor!!!

Agradecere a Ustedes informacion acerca de la venta de numeros correspondientes a años pasados. Estoy interesada en conseguir un numero en que se publico una nota sobre Oscar Ivanissevich, Ministro de educacion durante el gobierno de Peron. Gracias por vuestra colaboracion

Prof. Monica I. Parada**R. de ramona: es el número 17 (de octubre).****Hola ! Cómo les va ?**

Queríamos contarles que hemos agregado su link a nuestra web entre nuestros links amigos. Gracias por el apoyo !! Muchos saludos de todos los que hacemos ph15

Moiráwww.ph15.org.ar**R. de ramona: lo merecen, hacen algo bueno y con permanencia, gracias por el link.**

hola, me llego un mail de ustedes por los concursos. yo escribo y dibujo. tengo nueve libros de poesía inéditos, quería pedirles que me orientaran para ver si puedo participar en algún

concurso de escritura y/o dibujo, muchas gracias, Karen.

R. de ramona:
fijate en www.literatura.com o en www.poesia.com

querida ramona

llegué ayer de sao paulo y me sumergí en la edición del número 46, excelente como siempre. En la nota jabonosas polémicas, acerca de la muestra de nicola constantino, en varias oportunidades aparecen fragmentos de un texto mío, expuesto en su momento en arteba 2003, en la serie de debates organizados para aquella edición que coordinó florencia braga menéndez.

se cita este texto pero como de laszlo (el misterioso difusor de buenos textos críticos) y no como mío, seguramente un error no producto de él (ya que en su momento publicó este material en su página web) sino de alguna cuestión de edición del debate en el foro...no importa, con el fin de poner algo de luz en el tema y porque creo que en su fragmentación puede ser mal interpretado, tal vez sea oportuno la publicación de la ponencia completa, así que aki te la mando. un abrazo

silvia gurfein**R.de r.:querida Silvia, no será una “appropriation” de Laszlo? O de Xil? El número 47 ya cerró, solamente hay lugar para tu carta. La próxima va tu lindo texto.**

muestras

Autunno, Sansuste, otros	1/1 Caja de Arte	Técnicas varias	25.11.04 / 30.11.04
Brewda, Silvia	1/1 Caja de Arte	obra gráfica	13.11.04 / 9.12.04
Macció, Moujan	Alberto Sendrós	Técnicas Varias	21.10.04 / 20.11.04
León, Catalina	Alberto Sendrós	Técnicas Varias	25.11.04 / 25.12.04
Pagano, Norberto	Alicia Brandy	Pintura	1.11.04 / 17.11.04
Venier, Bruno	Alicia Brandy	grabados y objetos	18.11.04 / 4.12.04
Guillèn Vaschetti, Lorena	Atica	Fotografía	20.9.04 / 20.11.04
Rasdolsky, Abraham, otros	Casa de la Cultura	Técnicas Varias	10.11.04 / 23.11.04
Artistas varios	Casa de Mendoza	Pintura	16.11.04 / 3.12.04
Premio Scalae	CC Borges	maquetas	13.10.04 / 27.11.04
Maguid, Racciatti, Arauz, otros	CC Recoleta	Fotografía	4.11.04 / 12.12.04
Colectiva	CC Munro	Varias	16.11.04 / 22.12.04
Biblos, Manikis	CC Recoleta	Fotografía	28.10.04 / 21.11.04
Di Vruno, Macchione, otros	C. de Museos Bs As	Esculturas y objetos	16.10.04 / 28.11.04
Genovés, Graciela	Colección Alvear	Oleos	15.11.04 / 12.12.04
Crespo, Ricardo	Cyrano	Pintura	22.10.04 / 20.11.04
Facchin, Francone, otros	Del Infinito	Fotografías	10.11.04 / 15.12.04
Chen, Aili	El Borde	Collages	19.11.04 / 25.12.04
Trotta, Andrea	Escape al arte	Pintura	14.11.2003 / 14.12.04
Colección Jumex	Espacio Fund. Telefónica	Fotografía, Video	28.9.04 / 23.11.04
Benedit, Bony, Distéfano, otros	Espacio. Fund. Telefónica	Técnicas varias	26.11.04 / 13.03.05
Malaspina, Marité	Fotocafé 4 Elementos	Fotografía	8.11.04 / 23.12.04
Boetti, Alighiero	Fund. Proa	Técnicas varias	18.9.04 / 21.11.04
Maguid, Rosalia	Corianne (Paris)	Fotografía	9.11.04 / 16.12.04
Fernández Frank, Florencia	Jardín Botánico	Técnicas Varias	22.10.04 / 22.11.04
Paternosto, Cesar	La Ruche	Pintura	4.10.04 / 20.11.04
Colección Jumex	MALBA	Fotografía, Video	28.9.04 / 28.11.04
Marina, Hernán	MALBA	Instalación	26.8.04 / 31.12.04
Mondongo	Maman	Técnicas mixtas	6.10.04 / 11.12.04
Artistas varios	MNBA	Fotografía	7.10.04 / 30.12.04
Grupo Espartaco	Muntref	Pinturas	18.8.04 / 30.11.04
Artistas varios	Museo de Ciencias Naturales	Técnicas varias	19.10.04 / 30.12.04
Dorigo, Frabry, Pomina, otros	Museo de Arte Contemporáneo	Pintura	11.11.04 / 13.12.04
Guitelzon, Lydis, Saforcada	Museo Eduardo Sívori	Pintura	16.10.04 / 16.11.04
Valck, Millet Ramírez, otros	Museo Fernández Blanco	Técnicas varias	31.10.04 / 31.12.04
Artistas varios	Museo José Hernández	Técnicas varias	15.10.04 / 20.11.04
Lavaseli, Alicia	Nucleo cultural	Pintura	11.11.04 / 25.11.04
Lazzarini, Silvia	Nucleo cultural	Técnicas varias	30.11.04 / 14.12.04
Carranza, Bertoloni, Chalub	Nucleo cultural	Técnicas varias	11.11.04 / 25.11.04
Ferra, Tato	Nucleo cultural	Técnicas varias	30.11.04 / 14.12.04

direcciones

1/1 Caja de Arte	Nicaragua 5024	Bs As	
180° Arte Contemporáneo	San Martín 975 - subsuelo	Bs As	lu-vi 16-24; sa 13-16 y 21-24
Alberto Sendrós	Pje Tres Sargentos 359	Bs As	
Alianza Francesa (Centro)	Av. Córdoba 946 PB°	Bs As	lu-vi 9-21; sa 9-14
Alicia Brandy	Charcas 3149	Bs As	lu-vi 15-20, sa 10-13
Arcimboldo	Reconquista 761 PB°14	Bs As	lu-vi 15- 19; sa 11-13
Atica	Libertad 1240 PB 9°	Bs As	lu-do 11-13, 15-20. sa 11-13
Beca Kuitca	San Luis 3176	Bs As	
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	Bs As	lu-vi 11:30-20; sa 11:30-19
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	Bs As	lu-sa 12-2
Casa 13 (Córdoba)	Av Belgrano y Pje Revol	Córdoba	do 20-24
Casa de la Cultura (Olivos)	Gutiérrez, Ricardo 1060	Bs As	lu-vi 8-20; sa-do 16-20
Casa de Mendoza	Callao, Av. 445	Bs As	lu-vi 09-18
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs As	ma-mi 10-21; vi-do 19-22
CC de España en Bs As (ex ICI)	Florida 943	Bs As	lu-vi 10:30-20
CC de la Cooperación	Corrientes 1543	Bs As	lu-sa 11-22; do 17-20:30
CC Konex	Av Córdoba 1235	Bs As	
CC Munro (Munro)	Velez Sarsfield, Av. 4652	Bs As	ma-vi 8-20; sa 10-20; do 14-20
CC Recoleta	Junín 1930	Bs As	ma-vi 14-21; sa-do fer 10-21
CC Rojas	Corrientes, Av. 2038	Bs As	lu-sa 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	Bs As	lu-do 11-21
Cedinci	Fray Luis Beltrán 125	Bs As	ma y vi 10-19
Centro de Museos de Bs As	Av De los Italianos. 851	Bs As	ma-vi 14-18; sa y do 12-18
Colección Alvear	Av Alvea 1685	Bs As	lu-vi 11-21
Colegio de Escribanos	Crisóstomo Alvarez 465	Tucuman	
Corianne, Galerie	Av Rapp 75007	Paris, Francia	lu-vi 10-21; sa 10-13
Cyrano	Conde 2024 1°A	Bs As	
Dabbah Torrejón	S. de Bustamante 1187	Bs As	ma-vi 15-20; sa 11-14
Daniel Abate	Bolloni, P.je 2170	Bs As	
Del Infinito	Av Quintana 325 PB	Bs As	lu-vi 10:30-20; sa 11-13
Edea Ant. Casa de la Moneda	Defensa 630	Bs As	ma-do 14-18
Edea Galería	Defensa 630	Bs As	ma-do 15-19hs
El Borde. Arte contemporáneo	Uriarte 1356	Bs As	lu-sa 14-20; visitas 12-24
Elsi del Río	Arévalo 1748	Bs As	ma-vi 10:30-13-16-20 sa 11-14
Escape al arte	Sastre, Marcos 57	Haedo	
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	Bs As	ma-vi 12-21; do 15-21
Espacio Esmeralda	Esmaralda 486 9° "C"	Bs As	A convenir
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	Bs As	ma-do 14-20:30
Espacio Vox	Zeballos 295	Bahia Blanca	lu-sa 17- 20
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673 Bs As		lu-vi 10-18

Fotocafé 4 Elementos	Lisandro de la Torre 437 2°	Bs As	lu-vi 8-12
Fund Esteban Lisa	Rocamora 4555	Bs As	lu-vi 15-20, sa 10-14
Fund Klemm	M. T. de Alvear 626	Bs As	lu-vi 11-20
Fund. de Estudos Brasileiros	Esmeralda 965	Bs As	lu-vi 10-20; sa 10-13
Fund. Proa	Pedro de Mendoza, Av. 1929	Bs As	ma-do 11-19
Jardín Botánico Carlos Thays	Santa Fe, Av. 3951	Bs As	
Karina Paradiso	Av Del Libertador 4700 PB°A	Bs As	lu-vi 14-20; sa 11-14
La Casona de los Olivera	Av Directorio y Lacarra	Bs As	ma-vi 16-19; sa-do-fer 11-19
La finita	Velez Sarsfield 480	Córdoba	lu-vi 16-20
La Ruche	Arenales 1321	Bs As	lu-vi 15-19:30; sa 11-13:30
MACLA	50 e/6 y 7	La Plata	ma-vi 10-20, sa-do 15-22
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	Bs As	lu-mi-ju-vi 12-20; sa-do-fe 10-20
Maman	Av. Del Libertador 2475	Bs As	lu-vi 11-20, sa 11-19
Marq - Museo de Arquitectura	Av. Del Libertador y Callao	Bs As	lu-vi 15-20; sa-do 11-19
Materia Urbana, Tienda	Defensa 707 1°	Bs As	ma-ju 11- 19; vi-do 11- 20
MNBA	Av Del Libertador 1473	Bs As	ma-vi 13-19; sa-do 9:30-19:30
MOTP	Rawson 3550	Mar del Plata	lu-vi 17-20:30
Muntref (Caseros)	Valentín Gomez 4838	Bs As	lu-sa 11-20
Museo de Ciencias Naturales	Av Angel Gallardo 490 1°	Bs As	lu-vi 10-19
Museo Casa de Yrurtia	O'Higgins 2390	Bs As	ma-vi 15-19; do 16-19
Museo Castagnino (Rosario)	Pellegrini, Av. 2202	Santa Fe	ma-vi 12-21; sa-do 10-20
Museo de Arte Contemporáneo	Sarmiento 450	Bahía Blanca	
Museo de Arte Moderno	Av San Juan 350	Bs As	ma-vi 10-20, sa-do-fe 11-20
Museo Eduardo Sívori	Av. De la Infanta Isabel, 555	Bs As	ma-vi 12-20; sa-do-fe 10-20
Museo Etnográfico	Moreno 350	Bs As	mi-do 14.30-18.30
Museo Fernández Blanco	Suipacha 1422	Bs As	ma-do 14-19
Museo José Hernández	Av Del Libertador 2373	Bs As	mi-vi 13-19; sa-do-fe 15-19
Museo Metropolitano	Castex 3217	Bs As	lu-do 12:30-20:30
Museo Nac. de Arte Decorativo	Av Del Libertador 1902	Bs As	ma-sa 14-19
Museo Xul Solar	Laprida 1212	Bs As	lu-vi 12-20
NH City Hotel	Bolívar 160	Bs As	
Nucleo cultural (Córdoba)	C. Universitaria Subsuelo	Córdoba	lu-vi 10-21
Pabellón 4	Uriarte 1332	Bs As	lu-do 16-20
Pabellón de las Bellas de la UCA	Alicia Moreau de Justo 1300, P.B	Bs As	ma-do 11-20
Palais de Glace	Posadas 1725	Bs As	lu-vi 13-20; sa-do 15-20
Pedro & Jacqui Green	Azcúenaga 1745 2°A	Bs As	ju vi y sa 16-20
Praxis (Arenales)	Arenales 1311	Bs As	lu-vi 10:30-20; sa 10:30-14
Praxis (Arroyo)	Arroyo 851 Bs As	Bs As	lu-vi 10:30-20 ; sa 10:30-14
RO Galería de Arte	Paraná 1158	Bs As	lu-vi 11-19, sa 11-14
Ruth Benzacar	Florida 1000	Bs As	lu-vi 11:30-20; sa 10:30-13:30
Sara García Uruburu	Uruguay 1223 P.B.	Bs As	lu-vi 11-13, 16-20; sa 11-13
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/1985/1987	Bs As	ma 14-20; mi-sa 14-02
Stein (Rosario)	Santa Fe, Av. 2479	Santa Fe	lu-vi 10-12 16-20; sa 10:30-12
Sylvia Vesco	San Martín 522 1°A	Bs As	lu-vi 14:30-20; sa11-13
Tono Rojo	Schiaffino 2183	Bs As	ma-do 12 -23
Torre Monumental	Plaza Fuerza Aérea Argentina	Bs As	ju-do 12-19
Vermeer	Suipacha 1168	Bs As	lu-vi 11-19, sa 11-14
Victor Najmía	Costa Rica 4688	Bs As	ma-vi 11:30-18; sa 11:30-16
Volumen 3	Paraná 1163	Bs As	lu-sa 10-21
Zavaleta Lab	Arroyo 872	Bs As	lu-vi 11-19, sa 11-14

E S P A C I O

fundación telefónica

**ESPACIO PARA CREAR. ESPACIO PARA PARTICIPAR.
ESPACIO PARA GENERAR NUEVAS EXPERIENCIAS.
ESPACIO PARA DISFRUTAR.**

Espacio Fundación Telefónica. Un espacio único que combina las artes, la educación y la tecnología, promueve valores y desarrollos culturales.

El bar está a cargo de COAS.

Visitas guiadas para público en general: martes a domingo a las 18 hs.

www.fundaciontelefonica.com.ar/espacio

FUNDACIÓN

Telefónica

Arenales 1540 - Martes a Domingo de 14 a 20:30 hs. - 4333 1300/1301
espacioeducacion@telefonica.com.ar - ENTREAJA LIBRE Y LIBERTAD.

Septiembre - Noviembre 2004
en Malba y Espacio Fundación Telefónica

Malba - Colección Costantini
presenta

Los usos de la imagen: fotografía, film y video en

La Colección Jumex

Una co-producción Malba - Jumex
en asociación con Espacio Fundación Telefónica

Curadores: Carlos Basualdo y Patricia Martín

ESPACIO
Fundación Telefónica



malba  Colección Costantini

Espacio Fundación Telefónica
Arenales 1540 - (011) 4333- 1300
Martes a Domingo de 14 a 20:30hs.
www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 48 08 65 00 F [+54 11] 48 08 65 98 / 99
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar