

ramona

57

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

buenos aires. diciembre de 2005 / \$6 ó 6 venus

Trigamia ready-made. Un harén-editorial | Ramón Del Campo

Dossier: Tres Damas Duchampianas

Puede que no fuera un completo crápula | Selección de las memorias de Lydie Fisher Sarazin-Levassor, primera mujer de Duchamp, inéditas en castellano
Ninguna mujer puede caminar por las calles de Buenos Aires sin ser acosada | Selección del diario de viaje de Katherine Dreier, también inéditas en castellano

Te olvidas que vengo de los trópicos | Antología de textos de Maria Martins inéditos en castellano, al cuidado de Raúl Antelo

Caresses à la belle endormie | Sophie Fisher

Maria como desobra: a través del toque | Raúl Antelo "El ensayo del traje de novia es un imperativo". El casamiento de Duchamp | Gonzalo Aguilar

Las chicas superpoderosas. Katherine, Lydie & Maria | Rafael Cippolini

Lydiotte: la mariée mis à nu par son célibataire même | Roberto Jacoby

Entrevista exclusiva con Alberto Bellucci, Director del MNBA | Mariano Oropeza
Aproximación a "Tertulia", intervención sonora en el Cementerio de Recoleta | Laura Gerscovich

Otro verbo tenía que nacer: había que HIDROESPACIAR | Adelanto exclusivo del libro sobre Kosice de Rafael Cippolini

The R-True Roberto Vanguardia Story | Roberta Valenti

Y otro alud de imparables estímulos para recibir al verano

LA FUNDACIÓN OSDE LO INVITA A LA EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS DEL



PREMIO
ARGENTINO
DE
ARTES
VISUALES
— 2005 —

ORGANIZADO POR
**FUNDACION
OSDE**
Suma Conciencia

ESPACIO DE ARTE DE LA FUNDACIÓN OSDE

SUIPACHA 658/664 - CIUDAD DE BUENOS AIRES
DEL 1 AL 30 DE NOVIEMBRE - DE MARTES A DOMINGO - DE 12.00 A 20.00 HS.

AUSPICIADO POR



OSDE binaria
Como Cambiar

ARAUCO BIT
Como Emprender

BINARIA
Escuela de Vida
Como Prever

INTERTURIS
Tú eres y alcanzamos la Lucha

TodaVía
Trabaja y vive en el futuro

ramona

revista de artes visuales
n° 57. diciembre de 2005
\$6

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo A. Bruzzone

Editor
Rafael Cippolini

Concepto
Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes
Xil Buffone, Diana Aisemberg,
Melina Berkenwald, Jorge Di Paola,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
Marcelo Gutman, M777.

Secretarios de redacción
Laura Las Heras
Augusto Idoyaga

Coordinación
Patricia Pedraza

Rumbo de diseño
Ros

Diseño gráfico
Silvia Leone

Publicidades
Milagros Velasco
milagros@proyectovenus.org

Suscripciones
Mariel Morel

Distribución y Ventas
Mariana Jubany

Prensa y organización de eventos
Julián Reboratti

Colaboración en organización de eventos
Virginia Muñoz, Eliana Bosio

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)
Bs As

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ramonasemanal

Concepto
Roberto Jacoby

Coordinación
Milagros Velasco

Producción
Mariana Rodríguez Iglesias, Berenice González
García

Fotogalerías
Hemilse Pereiro, Rosana Barbera

Optimización web
Fanny Romero

colaboran en Fundación Start:

dba/rgb
Ricardo Bravo, Leonardo Solaas

Relaciones institucionales
Julieta Regazzoni

índice

- 5 **Trigamia ready-made**
por Ramón del Campo
- 9 **Dossier Tres damas duchampianas**
- 10 **Puede que no fuera un completo crápula pero en fin... en todo caso no tenía buena fama**
por Lydie Fisher Sarazin-Levassor
- 24 **Ninguna mujer puede caminar por las calles de Buenos Aires sin ser acosada**
por Katherine S. Dreier
- 34 **Te olvidas que vengo de los trópicos, y aún de más lejos**
por Maria Martins
- 48 **Caresses à la belle endormie**
por Sophie Fisher
- 52 **Maria como desobra: a través del toque**
por Raúl Antelo
- 56 **“El ensayo del traje de novia es un imperativo”**
por Gonzalo Aguilar
- 60 **Las chicas superpoderosas: Katherine, Lydie & Maria**
por Rafael Cippolini
- 66 **Lydiotte: la mariée mis à nu par son célibataire même**
por Roberto Jacoby
- 70 **Quiero que quede claro que el 10% del patrimonio es un 90% en calidad**
por Mariano Oropeza
- 76 **La luz de las casas que los muertos emanaban contenía imágenes unidas por una delgada línea de asociaciones**
por Laura Gerscovich
- 84 **Otro verbo tenía que nacer: había que HIDROESPACIAR**
por Rafael Cippolini
- 90 **The R-True Roberto Vanguardia Story**
por Roberta Valenti
- 95 **muestras y galerías**

Trigamia ready-made

Un harén-editorial

Ramón del Campo

Lo cierto es que podríamos haberla bautizado *Pandora* en vez de ramona ¡que incitante es abrir la revista-caja y esperar los resultados! ¿Qué nos hará ramona esta vez? ¿Quieren saber qué es esto de *Trigamia ready-made*?

Para concluir un año particularmente intenso, estábamos comprometidos a brindarles a nuestros lectores un cierre no menos intenso ¡y aquí lo tienen! ¡Abróchense sus cinturones!

Ya llegó: en sus manos, el dossier *Tres damas duchampianas* (y esto sólo para empezar).

Inéditos en castellano de las memorias matrimoniales de Lydie Fischer Sarazin-Levassor, primera mujer de Duchamp, un texto que dará que hablar ¡ya verán!; y enseguida otro picante inédito en nuestra lengua: las punzantes crónicas de la estadía en Buenos Aires de Katherine Dreier, histórica promotora del arte moderno en Estados Unidos, coleccionista y presencia insoslayable en la vida del marchand du Sel (un regalo que veníamos soñando -sobre todo nuestro editor fundador- desde antes que existiera ramona como proyecto). Y como si eso fuera poco, otro jugosísimo inédito más: una selección de textos de Maria Martins, artista brasileña y gran amor del autor de la *Fuente*, al cuidado de Raúl Antelo, quien también ensaya sobre este amor de novela.

Un indispensable archivo de la figura clave del arte moderno en formato revista ¡y todo en un solo número!

Ahora ¿se trató verdaderamente de un harén ready-made, como anuncia el sub-título de este editorial? ¡Más temible aún! A la inexorable presencia de Katherine Dreier (más de tres décadas de aguante) se le sumaron dos meteoritos que, poco a poco, van modificando las páginas



biográficas del muchacho Marcelo.

Por supuesto, IMAduBA (Instituto Marcel Duchamp en Buenos Aires) no podía estar ausente y es así que el dossier *Tres damas duchampianas* concluye con lecturas críticas de algunos de los componentes este grupo, coronadas de dos más que jugosos textos de Roberto Jacoby y Sophie Fisher. Esto sólo para empezar.

Nuestro invariablemente agudo Mariano Oropeza entrevistó a Alberto Bellucci, director del Museo Nacional de Bellas Artes, que realiza en exclusiva para los lectores de ramona un balance de su gestión y propone un renovado menú de intenciones.

La valiente e intrépida Laura Gerscovich se interna en la oscura noche de *Tertulia*, polémica intervención sonora y visual de Nicolás Varchausky y Eduardo Molinari en cementerio de la Recoleta y nos cuenta detalles y sensaciones de aquellos vibrantes momentos.

En exclusiva, un sabroso adelanto del libro que Cippolini prepara sobre el infatigable, inoxidable e imprescindible Gyula Kosice y así como también una exploración sobre la verdadera historia del multifacético y rosarino Roberto Vanguardia, quien tanto ha dado que hablar en estos últimos tiempos. ¡A Papá Noel y a los Reyes Magos les costará mucho superar esta oferta! Yo sé lo que les digo.

Preparen sus reposeras, un buen trago y recuerden lo que les digo: ¡tienen todo para que este verano sea inolvidable!

Adrián Martínez, si no renovás te va a faltar ramona en el arbolito

María Brunet va a brindar con su ramona bajo el brazo

ramona es leída en el mundo

y todos dicen

obrigado!

aguyje!

merci!

thank you!

danke schön!

grazie!

gracias

a la dirección general de asuntos culturales
de la cancillería

lesen Sie ramona die beste kunstzeitschrift in Argentinien

legga ramona la miglior rivista di arte in Argentina

Enio Iommi

delinfinitoarte 

Av Quintana 325, PB - Buenos Aires

4.813.8828-4.815.5699

lunes a viernes de 11 a 20 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, 1° 118 (CP 20.100)Tel.:

00598-42.2.23108/4.45671

E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

arte contemporáneo argentino

23 de noviembre al 6 de enero

Curriculum Cero'05
Exposición de Preseleccionados.

nuevoespacio
Adriana Minolitti
Ganadora Curriculum Cero'04



Curriculum Cero

Florida 1000, C1005AAT, Buenos Aires, Argentina
Teléfono +54 11 43 13 84 80

www.ruthbenzacar.com galeria@ruthbenzacar.com

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

Tres damas duchampianas

E inéditas

Lo hemos afirmado en otras tantas oportunidades: ninguna biografía, de ningún otro artista del arte moderno, tiene tantas posibilidades de mutar y transfigurarse -sobre todo, en el análisis y la valoración retrospectiva de sus gestos, actos y obras- como la de Marcel Duchamp. De una materia blanda, sugerentemente informe en tantos aspectos, los relatos que la componen inauguran escorzos inéditos a cada paso: la incidencia y gravitación -ya indirecta y casi secreta, ya pública y reconocida- de Katherine Dreier, Lydie Sarazin-Levassor y Maria Martins señalan ciertos momentos fascinantes de la reconstrucción de las narrativas que se diseminan en su archivo biográfico. Es en este sentido que el dossier que sigue invita a reposicionar las piezas de su rompecabezas, simplemente con subrayar tres instancias tan amorosas como claves de la sosegada y legendaria vida del Marchand du Sel. Para que esto fuera posible, bastantes cruces y colaboraciones fueron entrando en escena en los últimos tiempos. Queremos agradecer muy especialmente la invaluable colaboración de Sophie Fisher, Germán García, Ricardo Piglia, los miembros de IMAduBA (Instituto Marcel Duchamp en Buenos Aires), a LouLou de Otegui y Claudio Iglesias.



Puede que no fuera un completo crápula pero en fin... en todo caso no tenía buena fama

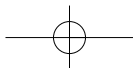
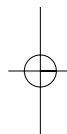
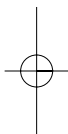
Antología de “Un échec Matrimonial. Le coeur de la mariée mis a un par son célibataire même”, autobiografía de Lydie Fisher Sarazin-Levassor, primera mujer de Marcel Duchamp. Fragmentos seleccionados por Roberto Jacoby y Rafael Cippolini y traducidos por LouLou de Otegui.

**Lydie Fisher
Sarazin-Levassor**

1. El corazón de la casada desnudado por su soltero, incluso

“Conozco un don Juan, medio auvernés, medio normando...” Francis Picabia, *Jesús Christ rastaquouère*.

Cuando conocí a Marcel Duchamp acababa de cumplir veinticuatro años. No era ni una intelectual, ni una artista, más bien una deportista. En mi haber, una decepción sentimental de adolescente y una vida ociosa que no sabía en qué emplear. Me inquietaba sobre todo la perspectiva del futuro divorcio de mis padres. Mi padre deseaba recobrar su libertad para casarse con Jeanne Montjovet, por aquel entonces todavía señora de Morsier, y mi madre luchaba entre lágrimas por conservar su amor y su hogar. Mi madre había cedido y terminado por aceptar la idea del divorcio, sólo para ganar tiempo, esperando que aquella pasión no fuera más que un sentimiento pasajero. Por esto, había impuesto como condición que el divorcio no tuviera lugar hasta después de mi matrimonio, previsto en realidad para el día del juicio final, ya que yo aún no había elegido a nadie e incluso había mandado a paseo a dos o tres pretendientes imposibles. El clima familiar se había vuelto insoportable. Todos pensaban en sí mismos, nadie se preocupaba por mí en esta época de crisis. Sin motivación, acabé por dejar de interesarme por los problemas de mis padres e intenté buscar una solución para mi propio destino. ¡Evadirme, huir, vivir, no sentirme ya asfixiada! En realidad, aunque anhelaba mucho hacer mi vida y hacerla por mí misma, no había tenido el valor de alienar mi libertad con cualquier hombre, estaba muy lejos de ser sabiamente conformista. Por otro lado, el matrimonio en sí mismo para una jovencita de mi generación era una empresa difícil, la única po-



sible cuando no se habían realizado los estudios necesarios para asegurarse una libertad total mediante un trabajo aceptable. Además, en la simplicidad de mi ideal, las palabras “matrimonio” y “amor” se confundían, y el uno no iba sin el otro. Por último, la elección era limitada; la mayoría de los jóvenes entre cinco y diez años mayores que nosotras habían fallecido durante la guerra. Los que habían regresado, inconscientemente traumatizados por la brutalidad de la acción, se me aparecían como semidioses aterradores. Una cosa era poseer las cualidades que se exigían para ser un héroe en el frente, otra cosa era aportar la huella de la violencia o la aversión por la sangre derramada a la frescura de los sentimientos de una jovencita. Yo les rendía homenaje, pero fundar un hogar en tales condiciones psíquicas no me tentaba en absoluto. Algunas amigas mías se habían conformado, yo no, mi ideal era otro. No había encontrado aún a aquél que toda joven aguarda y espera en el fondo de su corazón. Encontrar a alguien válido era problemático pero, al mismo tiempo, mis amigas y yo no queríamos saber nada sobre “presentaciones” de familiares o amigos. Cuando supe que una amiga de toda la vida, Germaine Everling, pretendía presentarme un amigo de Picabia, pintor como él y como él calificado de vanguardista, no me negué a este encuentro que me pareció bastante tentador, ya que provenía de un medio muy diferente. Sentía mucha curiosidad por las ideas y doctrinas de estos monstruos de los que se hacía burla alrededor mío y con los que yo no podía contactar.

Germaine Everling, su hermana y su hermano eran amigos de la infancia de mi padre, de su hermana y de su hermano. Los dos padres se habían conocido cuando fueron francotiradores belgas durante el sitio de París. La amistad perduró a través de los años; los matrimonios, los nacimientos

y muertes, pruebas o alegrías, todo se compartía entre las dos familias. Germaine se había casado muy joven, a los dieciséis o diecisiete años, con Georges Corlin, un amigo de mi padre, que trabajaba con automóviles de día y era crítico musical de la Comedia por la noche. Las dos parejas se veían con frecuencia. Mi madre, joven provinciana, había encontrado en Germaine una amiga muy cordial. Michel Corlin y yo, desde nuestra más tierna edad, pasábamos casi todos los domingos juntos, y él era mi compañero de juegos más antiguo. La guerra había separado a los Corlin, Germaine le había confesado a mi madre sus amores con Picabia y ésta se había mostrado comprensiva al principio, luego vio *Procesión à Seville* y se quedó horrorizada. No, no era posible enamorarse del autor de semejante engaño. La unión libre, el movimiento Dada y el nacimiento de Lorenzo acabaron de convencer a mi madre de que Germaine estaba completamente desequilibrada y de que no podía seguir frecuentando a alguien que se excluía tan deliberadamente de la sociedad convencional. Así, cuando Germaine y Picabia vinieron a Étretat a casa de la señorita Maigret, santa mujer donde las hubiera, mi madre rechazó deliberadamente no sólo recibir a esta pareja fuera de la ley sino también saludarlos o intercambiar algunas palabras en la playa o el casino. Germaine se atormentó. Esperaba un poco de indulgencia, ya que era sólo en parte responsable de la situación; Gabrielle Buffet, la esposa legítima de Francis, se negaba al divorcio. En cuanto a Picabia, esta mezquinería le pareció del todo ridícula, ya que se tenía por una personalidad que se intenta frecuentar más que evitar. En resumen, todas las relaciones se habían relajado sin haberse roto del todo sin embargo. Mi padre se había acercado recientemente a Germaine y a Francis, les había presentado a Jeanne Montjovet, ya que su intención era rehacer su vida con ella.

Con esto basta para comprender cómo fue acogida por mi madre y la familia la idea de una “presentación”, de un “partido” apadrinado por Germaine. Este señor sin dinero no podía ser más que un intermediario, encontrado sabe Dios dónde, un producto diabólico inventado por Picabia y Montjovet para precipitar el divorcio de mi padre. ¡Fue el escándalo general! Incluso antes de que se fijara la entrevista, tíos, tías, primos y amigos y *tutti quanti* pensaron que debían advertir a la pobre idiota de la trampa que le estaban tendiendo, de que desconfiara. Un individuo que provenía de ese ambiente libertino, puede que no fuera un completo crápula pero en fin... en todo caso no tenía buena fama.

Yo escuchaba, no decía nada, pero pensaba. Confiaba en mi padre del que no dudaba y que no me hubiese embarcado en una aventura sospechosa, ni siquiera para asegurar su propia libertad. Me negaba a creer que la humanidad se dividiera en dos clases, la gente buena y en la otra todos los malos. ¡Me parecía tan ingenuo! En suma, aunque sabía pocas cosas sobre este Marcel Duchamp, me interesaba su personalidad. Me parecía curioso este señor de unos cuarenta años, que quería casarse y no había podido encontrar ninguna mujer que le conviniera.

Era extraño este pintor que abandonaba momentáneamente la pintura para jugar al ajedrez. Por supuesto, Germaine había insistido en que Marcel Duchamp quería estabilizar su vida, tener su propio hogar para poner fin a la vida disoluta que había llevado hasta entonces, y había dejado claro que se le venía encima un pequeño problema económico. Hasta que murieron sus padres, había recibido de ellos una ayuda suficiente que le aseguraba el mínimo para vivir, pero había gastado la totalidad de su herencia, con generosidad y falta de previsión, en comprar las esculturas de Brancusi que estaban en manos de John Quinn y corrían el riesgo de dispersarse a su muerte por menos de su valor real. Por eso, Marcel Duchamp sólo poseía piedras y ¡las piedras no dan para comer todos los días! A mí todo esto me parecía gracioso: que fuera un no combatiente, que ignorase el culto al Becerro de Oro, que afirmara bajo todas las formas su propia personalidad, todo constituía un preámbulo favorable al que se añadía, lo que para mí era muy importante, el hecho de que viniera de fuera, de que no perteneciera al estrecho círculo chismoso del que estaba saturada. Por lo tanto, era alguien a quien quizá podría confiarle mis problemas.

El encuentro tuvo lugar en un restaurante ordinario del que he olvidado el nombre, fue una cena amistosa a la que asistieron mi padre, Germaine y Picabia. Germaine me hacía mil preguntas sin duda con el propósito de que Marcel pudiera averiguar algo sobre mi personalidad; Picabia sacó el tema de los pintores contemporáneos. No podía creer que yo no conociera a casi ninguno. Me citaba nombres, cierto pintor que cada año volvía a enviar al Salón un paisaje bretón malva donde pastaban ovejas rosas que parecía ser su enemigo personal. No, no lo conocía. No más que a aquel otro cuyos cuadros se derretían como caramelos, ni a aquél cuya paleta no contenía más que chocolate, ni a cierto retratista que sólo pintaba cadáveres. Luego, inclinándose hacia Marcel, añadió: “¡Es increíble ignorarlo todo hasta ese punto! ¡Un ojo virgen, realmente virgen!” Marcel no me impresionó mucho ese día, lo encontré guapo, amable, elegante sin más. La sobriedad de su atavío me había dejado asombrada: terno azul marino, camisa de seda con rayas rosas, corbata oscura. Es cierto que no esperaba verlo aparecer con un chaquetón de pana negro, una pajarita y el sombrero de Aristide Bruant, pero en fin... cierta excentricidad no me hubiera sorprendido... En cuanto a él, su primera impresión, como me la confió luego Germaine, había sido “¡Ah! ¡Está muy bien, es realmente sencilla y se peina con nada!”.

En efecto, al salir del automóvil el viento me había despeinado sin que me diera cuenta y no me había cuidado de sacar de mi bolsito el peinecillo necesario.

Esta cena no me impresionó mucho sino porque este “señor” en conjunto estaba bien. Sin más.

Cuarenta y ocho horas después, recibí una misiva donde me invitaba a Prunier, en la esquina de la avenida Victor Hugo y de la calle Traktir. Reconozcámoslo, era la primera vez que iba a cenar a un restaurante con

un hombre que no era miembro de mi familia, para mí era un gran acontecimiento. Y fue maravilloso, Marcel desplegó todos sus encantos, y tenía muchos, hay que decirlo, y salí de aquella cena totalmente enamorada. Si el hombre me había seducido, lo que me había contado de su obra, de sus búsquedas, de sus amigos, era totalmente apasionante. Yo había entrevisto un mundo nuevo, más interesante que el runrún de chismorreos de mi entorno. Además, había tenido la impresión de que él también estaba muy feliz con nuestro encuentro. No, no echaba de menos los Estados Unidos, o como mucho pocas cosas, sobre todo la facilidad de la vida nocturna, no consagrada a los vividores como en París, sino a muchos trabajadores cuyas ocupaciones desconocidas por el gran público hacían más fácil la vida diurna. Para ellos, los restaurantes y las tiendas permanecían abiertos toda la noche. A todas horas se podía comprar cualquier cosa en cualquier barrio. Marcel tenía la costumbre de picotear alguna cosa antes de ir a acostarse y de hacer también algunas compras con el fin de evitar cargar paquetes toda la jornada. Esta facilidad le faltaba en París. (...)

Empezamos a hablar de pintura. Mi madre disculpó mi ignorancia por el hecho de que, viéndome poco dotada para las artes plásticas, me había mantenido apartada de ellas con el fin de evitar hacer de mí, colmo del horror, una joven señorita que pinta flores de acuarela sobre abanicos. Poco a poco, precisó su propia posición. Su indiferencia por los *pompier*s, su gusto por los impresionistas, Manet, Renoir, sobre todo Sisley. En cuanto al cubismo, no conseguía acostumbrarse, a pesar de las explicaciones que le daba Juliette Roche (señora de Gleizes), que a veces se encontraba en casa de sus amigos. Mi padre, feliz al ver cómo se dispendía el ambiente, servía champán, hacía comentarios y estaba de acuerdo con mi madre, que pensaba que DADÁ era una inmensa farsa muy bien orquestada, que recordaba el gusto de *épater le bourgeois* que habían tenido los artistas y la gente de letras de su juventud. Se contaron historias graciosas sobre Maupassant y León Fontaine, mi madre incluso contó con inspiración e ingenio las anécdotas de aquella época, historias normandas. Nos reímos y la velada acabó mejor de lo que había comenzado.

Después de que se fuera Marcel, mamá me dijo: "Pobre hija mía, no sé si debo felicitarte. Este señor es cierta y notablemente inteligente, quizá demasiado para ti, mi gordita. Aunque parece muy unido a su familia, no sé si tiene mucho corazón. Te deseo que seas feliz pero lo dudo. En fin, tú has hecho tu elección, y tienes una edad en la que debes saber lo que haces". (...)

Dada la proximidad de la boda, no hubo tiempo para muchas habladurías. Una simple merienda reunió a los miembros de las dos familias, los futuros testigos y algunos amigos íntimos. Marcel envió protocolariamente un magnífico ramo de flores. Tuve que abandonar la idea del negro encantador, es decir, del bello trozo de carbón brillante, de género superior belga tallado y montado sobre un anillo de platino como un so-

litario. ¡No habíamos encontrado una calidad de carbón que soportase la talla! Elegimos pues una sortija cualquiera que mis padres juzgaron un poco modesta y que, finalmente, se cambió por una gran perla un poco barroca pero que causaba gran efecto. (...)

También aceptó con facilidad presidir nuestra boda e incluso, cuando Marcel se lo pidió, unírnos sin las alianzas clásicas, unos brazaletes las reemplazarían. “¡Oh!, nos dijo, las alianzas son una convención, bastante reciente incluso. Todo lo que os pido, es que no me hagáis poner anillos en los pies, porque no sería conveniente para la dignidad de un pastor que sólo se arrodilla delante de Dios para rezar”.

Se decidió entonces que la ceremonia tendría lugar en el templo de *l'Étoile* el 7 de junio. Marcel habría deseado una boda íntima pero yo no lo entendí así. Además de la niñería de ver desvanecerse en todo su esplendor la ceremonia con la que sueñan todas las jovencitas, yo me aferraba a cierta idea. Una ceremonia íntima me habría parecido una fuga. No, no me avergonzaba ni de mi elección, ni de mi gesto, y no había dejado de notar que las ceremonias íntimas se siguen generalmente en una fecha muy cercana de un nacimiento prematuro como poco. No era éste mi caso. Marcel se dejó convencer fácilmente. Por lo demás, en todos los detalles, él sólo quería agradarme y accedía espontáneamente a todos mis deseos. Acostumbrada a obedecer, no podía creerme la facilidad con la que cedía a mis caprichos y no llegaba a convencerme de que en realidad le daba completamente lo mismo. Era evidente lo que le importaba, casarse, y lo más rápidamente posible, y sobre este punto, habíamos cedido. (...)

En primer lugar, me gustaban las cosas naturales, como reacción en contra de lo que conllevaba de “rebuscado” la Exposición de Arte Decorativo. Le hablé de ello: “En cuanto a los *Lézards* (Lagartos), sólo conozco a los que se calientan al sol. ¿Decorativo? ¿Qué clase de arte es éste?”. Luego añadió: “Tocino o grasa esculpidos por el charcutero, ¡es arte culinario o arte doméstico!... Y por qué no el gordo tocino militar. ¿Y las Artes? El arte es el conocimiento técnico de un oficio. Mira en el *Petit Larousse*. ¿Y las Bellas Artes? Todas las artes son bellas. La del afilador es fascinante. Pero es un artesano. Artesano, artista, ¿cuál es la diferencia? Mi peluquero se llama artista y también el pastelero y Gaston que ejerce un arte manual: entonces es un artesano”.

El tono irónico dejaba sobrentender muchas otras cosas pero no insistí por miedo a equivocarme.

“No existe la “decoración”; es un concepto que hay que olvidar. Se amuebla, eso es todo. Se compran las cosas que se necesitan según la comodidad. Saber limitar las necesidades y rechazar todo lo inútil. Eso es: instalarse, eso es lo útil.

-Entonces, ¿nada de cortinas en las ventanas?

-No puede decirse de antemano, según el lugar, la exposición. Unas pantallas de papel encerado, colocadas sobre ventosas de caucho, eso es eficaz.

-Sea. ¿Y el suelo?

-En invierno, pieles de animales, son cálidas, agradables. En verano, esteras de paja y junco, son frescas.”

Después nos divertíamos imaginando otras formas para los objetos domésticos, otros materiales diferentes de la porcelana y de las fuentes redondas. Un servicio de mesa hecho con las cubetas rectangulares que se usan para revelar fotografías con un pico en el lado, como platos soperos e incluso como fuentes. Los tenedores de aperitivo con dos dientes en vez de cuatro, cucharas de madera o de porcelana como las de los chinos. Para los cuchillos, ¡uf! Qué de conversaciones para evitar los mangos de fantasía y, que de todas formas, cortaran. Los de acero inoxidable de una pieza no existían. Los vasos, por supuesto los más ordinarios, para romperlos después de usarlos... a la rusa. A veces nos quedábamos soñando delante de un escaparate de instrumentos de laboratorio, situado cerca de la escuela de medicina. Se trataba de descubrir entre las probetas, los vasos de tamaños y formas tan diversos, los que podían servir para la cocina. Nos reíamos mucho, nos hacíamos sugerencias; yo aceptaba gustosa los agitadores a guisa de espátulas, pero utilizar una cuña de hospital para servir un civet de liebre, ¡no podía ser! La broma no me pareció demasiado escatológica, pero interiormente lo relacionaba con el *readymade* del que me había hablado, el urinario que él había llamado “*Fontaine*”. (...)

Yo no sentía gran simpatía por Man Ray, al que encontraba más bien indiscreto; pero me emocionaba mucho ver el afecto y la deferencia que demostraba por Marcel. En ese entonces, casi cada tarde, después de cenar, se organizaba la inevitable partida de ajedrez, la cual duraba más de dos horas durante las que yo contenía mi genio encendiendo cigarrillo tras cigarrillo, esperando con impaciencia el momento de volver a la calle Larrey, y de estar por fin a solas. No es que el ajedrez no me interesara como se ha pretendido, sino que estaba tan enamorada de Marcel que me ponía celosa del tiempo que se me robaba. Me parecía que aquella interminable partida interrumpía e incluso destruía el clima en el que nos encontrábamos y pensaba que Man Ray carecía de tacto al acaparar así al que yo consideraba como una propiedad personal. Yo no había comprendido todavía que la evasión que proporciona el juego del ajedrez, era tan absolutamente necesaria para Marcel como el aire que le gustaba tanto respirar profundamente, que el lado abstracto de la especulación del pensamiento atrapaba las ideas pequeñas que llenaban su mente. (...)

Tenía que ser fácil. Pero, después de todo, mi egoísmo quería que Marcel supiera que por él y para él, me había visto obligada a romper con lazos que me eran muy queridos. Sin respuesta. Al verme preocupada, Marcel me dijo con mucho afecto: “Hay que procurar convertirse en adulto de todas formas. Saber liberarse de las relaciones familiares. Deshacerse de su herencia, saber encontrarse a sí mismo. El sí mismo puro, del niño que acaba de nacer.” Yo opinaba sin comprender, igno-

raba la diferencia entre la personalidad real y la adquirida que la rodea. Una planta joven necesita un tutor; cuando está bien arraigada, se le retira. Debe vivir sola.

Así es como, cada día, cada incidente, me obligaba a reconsiderar las visiones que daba por adquiridas definitivamente y sobre las que encontraba normal y fácil apoyarme:

“No -me explicó Marcel- la vida plantea una serie de problemas y hay que resolverlos de nuevo cada vez. La experiencia y lo adquirido no constituyen una clave universal para resolver los problemas de la vida. No hay que juzgar, es decir juzgar de antemano, ¿no es verdad? No. Lo necesario es la reflexión constante y renovada de continuo, como para Trotsky la revolución permanente.

-Sea. ¿Pero y si mañana, después de reflexionar, el juicio de la víspera no nos parece ya conveniente?

-No tiene importancia. Se crea un equilibrio fatal como en el ajedrez. Hay que esforzarse siempre para verlo todo con una mirada nueva, incluso si nos contradecemos, porque el contexto de hoy no es nunca del todo el mismo que ayer.” (...)

Cenábamos en *La Lorraine* o en *Reich* y, casi siempre, en un pequeño restaurante ruso que ya no existe donde servían vodka, zakuski, borsch y otras especialidades a un precio muy diferente de los que proponían los que se autoproclamaban chefs de las cocinas imperiales. Transportada por todo lo que acababa de aprender, intentaba empujar a Marcel a aceptar al menos la reencarnación. Para mi disgusto, no le interesaba, y según su costumbre, se escabullía con uno de esos juegos de palabras o calambures que yo detestaba. Me preguntaba siempre cómo un ser tan fino podía complacerse con aquellas bromas groseras. (...)

Picabia había pintado para nosotros una pequeña acuarela que se titulaba “Matrimonio de Intelectuales”, y que nos gustaba muchísimo. Le pregunté a Marcel si había que buscarle algún simbolismo y cuál. Me respondió que no había que intentar comprender nunca una obra de arte, sino sentirla. “Hay que asimilarla con el corazón. Es lo único que importa”. (...)

Los regalos que habíamos recibido eran lamentables, hay que decirlo. Los amigos de la familia me habían preguntado con sonrisa amable: “¿Antiguo, por supuesto, Luis XVI, sin duda?” Y nosotros respondíamos con tono firme: “¡Ah, no! Moderno, sobre todo muy sencillo”. Y bien, a pesar de la reciente exposición de Arte decorativo la mayoría de las amistades parecía haberse desembarazado de los objetos odiosos al más puro estilo modernista de 1900. Jarrones de Daum, de Gallé, de Lalique, de Baccarat, suficientes para abrir una floristería, lámparas increíbles, de pie, veladores, de escritorio, el juego completo, una masa descorazonadora de objetos que provenían de las tiendas especializadas en regalos de boda: botafumeiros, cajas lacadas, copas de distintos tamaños y formas. Algunos se habían acercado más a nuestros gustos, con objetos de Sheffield o de Kirby Beard. Hueveras, servilleteros, incluso

fuentes de plata y cuántos saleros. Los Crotti nos habían honrado con un juego de oporto de vidrio ahumado, los Billón con otro, éste de cristal. Marcel dijo: "Son muy elegantes al habernos proporcionado un cuadro". Entre las piezas de plata, un frutero bellissimo de una tal Miss Dreier, amiga de Nueva York. El péndulo eléctrico de mármol, que nos regaló mi tío, era sobrio y útil. También estaba la hielera para el champán, el juego de cóctel con su mezclador. Un sólo regalo conforme a nuestros deseos, una cafetera Cona, al estilo laboratorio, y un molinillo de café turco. Pero, reconozcámoslo, el conjunto era entristecedor, y en los días posteriores a la boda, nuestra única idea era intentar liquidar en secreto lo peor, devolviéndolo a las tiendas, cambiarlo por algo que pudiera utilizarse. (...)

No hay que decir que el placer y la facilidad de este modo de vida me eran muy agradables, aunque muy desproporcionados con respecto a nuestras posibilidades financieras. Una tarde muy calurosa, Marcel propuso un restaurante muy conocido por aquel entonces en Boulogne muy cerca de los Bosques. Cenamos fuera en un ambiente muy lujoso. (...) Fue una velada encantadora, pero al día siguiente me puse a reflexionar muy inocentemente sobre este encuentro en un lugar caro, con una persona conocida por su prodigalidad. Decididamente no comprendía la conducta de Marcel. ¿Cómo seguía gastando tanto inútilmente, después del sombrío panorama que me había descrito de nuestro presupuesto, el día del contrato? En el ambiente en el que me educaron, se consideraba (y esta idea inculcada desde siempre la había hecho mía), que la carga financiera mayor le incumbía al marido, incluso si una parte de los ingresos de la mujer debía contribuir a los gastos comunes. Marcel debía tener entonces recursos más importantes que los que me había dado a entender. (...) Yo había decidido confiar en él e, igualmente, jamás hacer preguntas, ni sobre los ingresos, ni sobre los gastos. Marcel me había explicado que sus amigos de Nueva York le habían avanzado fondos sobre el valor de los Brancusi y, también, que le habían encargado hacer una instalación para unos "clientes". Era tonta por preocuparme por lo que no me incumbía. El mismo día de nuestra boda, le había dado el cheque de mi padre y Marcel se preocupaba por que yo tuviera siempre suficiente dinero de bolsillo para la gasolina, el peluquero, los cigarrillos y otros pequeños gastos cotidianos. No había y no había habido nunca ningún problema de dinero entre nosotros. Un detalle ínfimo sin embargo me sorprendió. Habiéndome encargado de traerle cuchillas de afeitar y jabón, acostumbrada como estaba a tener siempre una pequeña reserva de objetos de primera necesidad, había tenido a bien comprarle de una vez una docena de lo uno y de lo otro. Esto no era, al parecer, costumbre de Marcel, que narró el incidente el domingo siguiente en Puteaux. Se rieron mucho, demasiado, a mi costa; me tomaron el pelo. Durante un tiempo fui la Señora Docena, lo que me tomé muy mal, con mi mal genio, ya que el gasto había sido sólo de algunos francos. Este incidente banal no tendría ningún interés si no me hubiese permiti-

do conocer mejor a mi marido. Para él intentar llegar a la desposesión total era necesario para lograr la libertad, la libertad de vivir, de vivir intensamente cada minuto con la espontaneidad de un pájaro que picotea una semilla, la deja por una hoja, regresa y canta la alegría de su descubrimiento. El pájaro canta, es un artista; la ardilla reúne provisiones, es un desagradable burgués capitalista. Sin provisiones, no poseer nada porque poseer, es sobrecargarse. Ser el viajero sin equipaje. Por lo demás, Marcel no poseía nada, ningún objeto, ningún mueble familiar, ningún recuerdo. Todas sus pertenencias cabían en una maleta vieja donde guardaba algunas fotos y notas que hacían referencia a su obra pasada. De esta maleta extrajo casi todo lo que presentó en las "Boîtes-en-valise". (...)

Toda esta actividad le había dejado poco tiempo libre para ocuparse de su vestimenta, y en realidad no poseía más que un mínimo estricto. La prenda más valiosa era un abrigo soberbio de lobo de Canadá, que le servía de cobertor en los días fríos, y una cazadora de carpintero americano que llevaba en casa como bata; no conocía el uso de calzoncillos o pijamas. Su ropa interior era, como lo marcaba la moda, de seda de un color solo, o casi siempre, a rayas. Le gustaban especialmente las rayitas muy finas de color rosa y otras dispuestas en pequeños grupos, como papel pautado, verdes o azules. Cuando nos casamos, hizo adquisición de algunas camisas y calcetines. Muy pocos. (...)

Marcel, que había explicado su lección a la manera socrática, concluyó: "Ves lo necesario que es eliminar al máximo todas las preocupaciones para mantenerse a fin de ser libre. La infancia y la adolescencia, periodos en los que esta función es única, forman una preparación sólida para el momento en que la función de crear florecerá. Esta, según el individuo, se puede ejercer desde la manera más material fabricando hijos hasta la manera más etérea del matemático o del jugador de ajedrez, que sólo construyen para sí mismos y sin ninguna concretización. Siendo así, ¿por qué no intentar desembarazarse de todas las preocupaciones que conciernen a la función de mantenerse, es decir evitar el encharcamiento material o intelectual (leer cualquier cosa) y la esclavitud acaparadora de lo que se llama "ganarse la vida"? Se hace indispensable liberarse reduciendo a un mínimo estricto y, por otro lado, asegurarse la manutención de manera regular y eficaz (rentas, mecenazgo, u otras) para el que quiere acceder a la función verdadera de creación, la del artista". (...)

Barrer, sí, y con energía, decía él, reconstruir, sí, pero con prudencia extrema. Debí comprender por lo que él decía, que consideraba el movimiento Dadá en cierta forma como un tratamiento de choque para llevar a la masa o, más exactamente, a una pequeña parte de una cierta masa, a deshacerse de las ideas adquiridas o encontradas, por el mismo valor de otras expresiones. Dadá había sido muy diferente y más leve en Francia que en otros países porque el francés, apasionado por la libertad, por definición está menos enjaulado que otros pueblos, los de Eu-

ropa central entre otros, que vivían su primera gran Revolución. Marcel hablaba poco de Dadá, y se negaba a proporcionarme detalles, fines, principios.

Bromeaba: "esto se parece mucho a una conjugación:

Yo soy DADÁ.

¿Eres tú DADÁ?

Él no es DADÁ.

Yo he sido el primer DADÁ.

Que yo sea DADÁ.

Seamos todos DADÁ".

Se podían añadir o quitar nombres y fechas. En realidad hablaba de eso en raras ocasiones, no es que negara su pasado o su pertenencia, pero había decidido hacer borrón y cuenta nueva y hablar de ello le aburría.

Quería vivir el presente. (...)

Dos o tres días después del cable de Nueva York, Marcel me explicó que los amigos que esperaba eran en realidad clientes que le habían remitido fondos para empezar una instalación que implicaba una rampa de escalera muy difícil de calcular porque debía elevarse de espiral en espiral de una manera muy particular, el cuerpo mismo de la escalera formaba a su vez una espiral. Me pidió con mucha amabilidad que no desconfiara de la necesidad que tenía de asegurarse una habitación en un hotel cercano para trabajar allí con toda libertad. Me sentí muy herida al darme cuenta de cuánto le molestaba, y el sacrificio que había debido ser para él albergarme en su estudio de soltero. Nunca lo dejó traslucir. (...) Una vez, sin venir a cuento, fue a buscar la foto de *Nu escalier* y me dijo: "Esto no es un desnudo en el sentido de la desnudez, sino un desnudo arquitectónico. Imagina los planos diferentes que se ponen en movimiento, por ejemplo las paredes de los edificios que, en vez de permanecer quietas para siempre, se ponen a bailar, a elevarse, y este ballet es uno de los aspectos de la cuarta dimensión. ¿Sabes cuando se le da la vuelta a un guante y podemos ver simultáneamente el interior y el exterior? Los cuerpos en movimiento se contraen, es una ley de la óptica. Lo que he intentado plasmar es la impresión que podría dar uno de estos planos, un desnudo en movimiento, si descendiera una escalera. Ha sido un trabajo muy interesante. Las reglas de la perspectiva y las leyes de la óptica se encuentran ahí. He tenido que investigar mucho y hacer muchos bocetos antes de la forma definitiva.

-Pero -objetaba yo-, se titula *Desnudo*, ¡lo que quiere decir desnudez!

-Sí, en un sentido, mis desnudos arquitectónicos están desposeídos de todo ornamento, ¿no es cierto? ¡Son desnudos completamente desnudos!

-¡Si ya es difícil de comprender encima le añades juegos de palabras...!

Y -aventuraba yo- por qué no el desnudo-propiedad, es decir el desnudo-propietario, el que posee un bien del que otro disfruta...

-Sigo siendo el hijo de un notario, así que no me la vas a pegar. Bien, mi desnudo bajando la escalera, ¡puede que sea un gran propietario que teme caerse! (exclamó rompiendo a reír con su carcajada homérica). Bra-

vo, dices la verdad. Una obra de arte no debe imponer fatalmente una solución al que la mira sino, quizá, ser una puerta abierta a la imaginación de cada uno.

-No lo entiendo. El artista que crea una cosa y la muestra, ¿no desea que su mensaje sea interpretado correctamente?

-¿Mensaje, dices? ¿Por qué habría un mensaje?

-Pero -dije yo, desconcertada-, el hecho mismo de producir y de mostrar su producción... ¿no hace del artista una especie de volátil que carea: co-co-coricó, ¡venid a ver mi huevo!?

-¡No! -añadió con una especie de cólera fría- ¡No es eso! Cuando se hace algo, se hace con las tripas, todo el ser participa, corazón y cerebro, y esto fluye espontáneamente en el placer de la creación como el goce en el amor. -luego, calmándose- Todo el mundo crea durante todo el día sin pensar sin embargo que está emitiendo un mensaje. Esa es una concepción que hay que olvidar...”

En los días siguientes, me sorprendió ver como Marcel retomaba muchas veces estas cuestiones que había descuidado por sistema desde que nos conocíamos, a pesar de mi curiosidad legítima: “Todo eso se acabó; ya no pinto más; sólo me divierte el ajedrez”. O: “¡Para qué! El pasado es lo que es”. Sólo como de pasada, y como quien no quiere la cosa, me dijo: “También he pintado un gran vidrio en Nueva York. No está terminado del todo, porque ha dejado de ser divertido. He tardado casi ocho años. Muy poca gente lo conoce, nunca lo he enseñado. Pero lo han visto en mi casa. Tendrás que verlo pero más tarde”. (...)

Volvimos a la época contemporánea. No, no sabía nada del cubismo. Los nombres que me citaban no me decían nada. No, no los conocía. Cuanto más me preguntaban, más me embrollaba. Intenté hacer valer mi juventud, expliqué que cuando nació el cubismo yo debía de tener siete u ocho años, que en la época dadaísta estaba en el pensionado y volvía con mi familia un domingo de cada dos, que, de todas formas, el rigor con el que me habían educado no contemplaba el conocimiento de los movimientos de vanguardia. Bien, ¿y luego? Luego, bien, vino la gripe española de 1919. Estuve muy enferma. Durante años no pude soportar París, me daban accesos de fiebre cuando iba, como crisis de paludismo, y debía quedarme en el campo, en cualquier parte, con tal de que hubiera suficiente oxígeno. ¿Y después? No me interesaba, prefería bailar, salir con mis amigas, jugar al golf. Cuanto más avanzaba la conversación más me embrollaba. Quizá había abusado del delicioso champán nature con el que Brancusi llenaba continuamente las copas. Yo me empantanaba en lo poco que sabía. Me sentí medida, juzgada, criticada severamente; todo lo que me decían estaba salpicado por la ironía. Sentí que no estaba a la altura. Les hubiera gustado desnudarme, diseccionarme. Esa vez fui “la casada desnudada”, me redujeron a la nada y todo delante de Marcel, Marcel que, a pesar de todo, se había casado conmigo con conocimiento de causa, que no pensaba que yo fuera tan

imbécil puesto que se había decidido. Y Marcel que, podría y debería haber parado aquella masacre con una palabra, sonreía muy a sus anchas, parecía ignorar mi suplicio y se ponía del lado de mis agresoras con aire irónico. Era la segunda vez que le veía aquella expresión helada, fría como la hoja de un cuchillo. ¿Era el cirujano que ejecuta con sangre fría una operación necesaria o, peor, un viviseccionador que quiere ignorar el sufrimiento?

En ese momento no comprendí la importancia de aquella cena. En ese mismo momento, estaba simplemente descontenta por no haber podido conquistar a aquella señora Dreier y a su amiga, de haberme comportado de manera bastante estúpida y, además, estaba enfadada por la insensibilidad de Marcel, que no había hecho nada por sacarme de allí. Era molesto en la medida en que él parecía darle gran importancia a la opinión de sus “clientes o amigas”. Le guardaba rencor por su actitud pero, ¿no me había equivocado entre la absenta, el vino blanco y el licor? Enfadada como estaba, seguro que había exagerado las cosas. En realidad, gustarle o no gustarle a aquellas personas no era demasiado grave en sí mismo. ¿Marcel no había abandonado la pintura, no se había decidido del todo a romper con todo su pasado artístico y a escapar de sus demás amigos, incluso de Man Ray, que no me gustaba mucho pero con quien, en apariencia, tenía muy buena relación? Y, hacía poco, Gabo y Pevsner, a los que había conocido en el ballet de Cocteau, cuyos decorados habían realizado. ¡Con qué calidez me acogieron cuando fuimos a visitarlos a, me parece, Batignolles! ¡Cuánto afecto en sus miradas, cuánta amabilidad, cuánta atención...! No recuerdo en qué idioma hablamos, pero no entendí nada o casi nada pero lo que había más allá de las palabras, el lenguaje del corazón, era especialmente emocionante. Unas muchachas habían preparado un brebaje sorprendente, una especie de sambayón compuesto de café, azúcar y yemas de huevos batidos mucho tiempo. Estaba delicioso y un poco empalagoso, pero llenaron las tazas, recién terminadas, con una especie de vodka muy perfumado o con kummel endiabladamente fuerte, todo junto era terrible para los estómagos no balcánicos. Pevsner nos había enseñado unas composiciones extraordinarias, eran como montajes reducidos o maquetas. No me habían cuestionado, sino que me habían admitido automáticamente. La calidez de unos compensaba la frialdad de las otras. (...)

Al día siguiente, después de haber ido a visitar a Francis, Marcel anunció que los dos se ausentarían todo el día y que no contara con él para la cena. Pensé que estaba disgustado y me afligí y me puse celosa de lo que fuera o de quien fuera que lo apartaba tan lejos de mí. Una vez más, pasé un día sin hacer nada, sin saber qué hacer para que pasaran las horas. Sabía que todo el mundo tenía una ocupación, una agenda prevista, yo, sola, me quedaba allí, como un trozo de mantequilla derretida al sol. Ni siquiera me derretía porque me daba cuenta de que, por el contrario, entre las comidas en el restaurante, el alcohol al que no es-

taba acostumbrada, la inactividad, la ausencia de deporte, había engordado una cantidad de kilos bastante considerable. (...)

Marcel y yo habíamos elegido utilizar la antigua fórmula del “usted” entre los cónyuges para marcar que el lazo del matrimonio no era un signo de posesión mutua total. El “usted” parecía indicar el respecto por la personalidad, con todo lo que implica en todos los sentidos. Este “usted” también formaba parte, desde nuestro punto de vista, de una especie de convención que evita cierta demostración de los sentimientos en público. No nos besamos delante de todo el mundo, ¿no es verdad? (...)

Jaque mate

Un día, Marcel me pidió que fuera a su casa de la calle Larrey, porque tenía que hablarme muy en serio de cosas que no se podían tratar en un café. Muy rápido, Marcel me explicó que, a pesar de la separación de hecho, no podía soportar más el lazo, el peso moral, la responsabilidad del matrimonio; que él era egoístamente soltero, que, cualquiera que fuese el afecto que pudiera tenerme, recuperar su libertad total era una necesidad absoluta y que era necesario divorciarse; pero que este divorcio no cambiaría en nada nuestras relaciones, que nuestra vida afectiva no se modificaría para nada; que me ayudaría y mantendría de la misma forma e incluso mejor, cuando dejara de estar abatido por el peso insostenible que representaba la idea misma del matrimonio. Yo estaba literalmente sofocada por la emoción. (...)

Marcel sólo tenía una palabra y siempre la mantenía, me dijo su hermana. No había que hacer caso de sus cambios de humor, por lo demás pocos y leves. Aunque era mucho mayor que ella, recordaba muy bien que en su infancia lo llamaban “gruñón” pero que pronto perdió esa costumbre. Me suplicó que tuviera un hijo lo antes posible y que... se lo diera para criarlo. Era la última oportunidad de tener un pequeño Duchamp. Le dije, simplemente, que si tenía un hijo con Marcel, lo criaría yo misma y que ella sería la madrina si lo deseaba pero que, bueno, él se negaba por completo y que, por lo demás, se consideraba estéril como todos los miembros de su familia. Marcel me había hablado de una joven, cuyo marido era impotente como consecuencia de la guerra y que deseaba un hijo. Durante seis meses él se había esforzado por satisfacerla sin conseguirlo y un doctor que consultó había llegado a la conclusión de que la causa era una insuficiencia glandular que no afectaba a su virilidad pero que lo volvía prácticamente estéril. Por eso había querido romper con aquella mujer, cuyo marido era amigo suyo, pero a ella le gustaban aquellos encuentros y se le hacía difícil separarse de él: “lo que era divertido era la idea de tener un hijo que sería de otro y del que no tendría la paternidad oficial. Pero, como yo no servía, ¿para qué continuar con la experiencia?” Ivonne me escuchaba, aterrada, y, de pronto, tuve lástima de aquella mujer que se había atado a Marcel y había sido expulsada bruscamente de su vida, sin pensar en establecer un paralelismo.

Ninguna mujer puede caminar por las calles de Buenos Aires sin ser acosada

Antología del libro de Katherine S. Dreier, "Five months in the Argentine. From a woman point of view. 1918/1919". Selección de Rafael Cippolini y traducción de Claudio Iglesias.

Katherine S. Dreier

Llegada a Buenos Aires y lo que pensé acerca de eso

Antes de viajar, todo el mundo en Nueva York me dijo que el Hotel Plaza era el único hotel que había en Buenos Aires, y que por consiguiente se convertiría en mi cuartel durante mi estancia allí. Pero esta información me fue dada por hombres, y ni ellos ni yo podíamos esperar que el Plaza no alojara mujeres no acompañadas por sus maridos o presuntos maridos. Ni hermanas acompañadas por sus hermanos, o esposas cuyos hombres tienen que viajar, o siquiera viudas son bienvenidas. ¡Mucho menos muchachas solteras! El Majestic, un muy buen hotel en la Avenida de Mayo, me decidió a probar suerte. Ellos no se sintieron cómodos, y por lo tanto yo tampoco, porque inconscientemente nos vemos influidos por la actitud de la gente hacia nosotros. No pudieron darme una habitación, y aunque eran muy amables me sentí deprimida por la atmósfera de sospecha que me rodeaba. Al día siguiente, entonces, comencé a buscar un hotel que tuviera a cargo a alguien acostumbrado a tratar con mujeres europeas y norteamericanas y que compartiera el moderno punto de vista sobre la mujer. Lo encontré en el Hotel Palace, y luego descubrí que este hotel alardeaba de hacer segura la estancia de cualquier mujer en Buenos Aires. Antes de que el Plaza fuera construido y de que la inconstancia de la naturaleza humana se volviera hacia lo más nuevo y más grande, el Hotel Palace era el mejor de Buenos Aires, y según estimo todavía lo es, pues cuenta con una dignidad que a los otros parece faltar. En este hotel los hombres de las mejores familias argentinas dejan a sus esposas mientras se ocupan de negocios en el interior y, en consecuencia, reina en el lugar un espíritu de refinamiento y cortesía que uno extraña en cualquier otro lado. Había muy pocos americanos y muy pocos ingleses; sobre todo españoles, italianos y franceses argentinos, lo que le daba a todo un aire de extrañeza que se

sumaba al placer de la estadía. Pues siempre me ha parecido que, al viajar, uno busca conocer otra gente y otras costumbres, y no sólo practicar las propias.

Es muy malo ver cuántos americanos miran condescendentemente a la gente de las razas latinas. Si realmente queremos tener una Liga de las Naciones, debemos primero que nada vencer nuestra horrible condescendencia. Vencer lo que sería divertido si no fuera patético, la actitud que representa un americano que vivió una cantidad de años en Brasil y que me dijo como una gran novedad que el portugués y el español eran lenguas casi nobles. Me parece que si queremos que Sudamérica sienta que nosotros los del Norte somos amigos, y que “América para los americanos” no significa, como lo hace para la común mente sudamericana, “Sudamérica para los norteamericanos”, entonces debemos cambiar esta actitud mental frente a las razas latinas y reconocerles la gran contribución a la civilización que han hecho en el pasado y que están haciendo también hoy.

No fue fácil encontrarse siendo una mujer sola en la Argentina. La influencia española ha dejado una marca firme en Sudamérica; la actitud española influida a su vez tan profundamente por la vieja idea de la mujer de los moros, que les viene de su religión, la idea de que la mujer ha nacido sin alma y que es una posesión del hombre, a ser contada en la misma categoría que los caballos y los perros. Hoy, esta idea sobrevive como prejuicio. El sudamericano no sabe ni siquiera por qué quiere cuidar de su mujer tan celosamente. Los sudamericanos, y especialmente los argentinos, no gustan de ver mujeres en la calle, o en reuniones, o incluso en el teatro, excepto aparte en los palcos. Creen que es un resabio de caballería y están satisfechos con este pensamiento. Pero no es caballería. Porque si fuera caballería, la mujer del pobre en la

Argentina no sería pagada con salarios de hambre. Los salarios de hambre no tienen nada que ver con la caballería -sí tienen mucho que ver con la idea de que la mujer es la esclava del hombre-. Encontrarías en Argentina muchas mujeres absolutamente contentas con este punto de vista, pues una de las falacias de muchas mentes es creer que mujeres y hombres piensan diferente sobre este tema. Hay mucha más afinidad de pensamiento entre las almas desarrolladas, sean de hombre o de mujer, que la que hay entre un alma no desarrollada y una desarrollada. Hombre y mujer piensan de forma diferente. El proceso de pensamiento es diferente en uno y otro y siempre va a ser así, y de ahí la gran atracción entre los sexos. Pero esta diferencia es armonía, no discordia, mientras la diferencia entre el alma desarrollada y no desarrollada es discordante. El gran problema en la Argentina es unir las fuerzas del bien antes de que las desintegradoras fuerzas de la avaricia y la indolencia conquisten este nuevo mundo. Es como si Sudamérica poseyese el lado malo tanto de Europa como de los Estados Unidos. Cuando llegué a conocer a los argentinos mejor, fui muy consciente de cómo este lado malo tiene que ver con la diferencia que existe en la disposición de los dos continentes, Norte y Sudamérica, y de qué papel juega el clima de los dos. En primer lugar, nuestro clima es vigorizante y estimulante; las dificultades físicas son remontables y dan buenos frutos en un tiempo comparativamente corto. Vivir no es imposible y, por eso, muchos de nuestros primeros pobladores vinieron con sus familias enteras a afincarse en un nuevo país, trayendo con ellos sus ideas de mayor libertad política y de pensamiento, palabra y culto. Nunca comprendí del todo qué maravillosa herencia esos primeros pobladores nos trajeron. He asignado muchas de nuestras bellas cualidades a su aislamiento más que a su maquillaje espiritual y moral. Fue, por eso, un gran shock para mí encontrar que el intenso egoísmo estaba más desarrollado en Sudamérica que entre nosotros. Todos sabemos que tenemos gran cantidad de gente intensamente egoísta que sólo busca dinero en el Norte, pero también tenemos ese otro grupo que ha hecho tanto para hacer de Estados Unidos lo que es, una de las naciones líderes del mundo -la gente que reconoce tener una responsabilidad frente a sus hermanos hombres- y encontramos este espíritu todo alrededor del país, forzando al espíritu de codicia a esconderse, incluso a arrastrarse bajo un manto de falsa generosidad. Pero, al menos, no anda al acecho tan desvergonzadamente como lo hace en Argentina, y por esto debemos ser agradecidos con la fibra moral de nuestros primeros pobladores. Encontramos este espíritu en los grupos de pensadores que están haciendo su mayor esfuerzo para preservar la herencia espiritual de sus antepasados y continuar en la complicada edad de hoy, transmitiendo la misma libertad de pensamiento y palabra que formara los ideales sobre los cuales este país se fundó.

No quiero dejar la impresión de que Argentina no tiene grandes hombres y grandes mujeres, pero están tan aislados y tan rodeados de envidia y codicia, que su papel parece mucho más difícil que el de sus espíritus parientes en Estados Unidos o en Europa. Esta envidia parece fundada en gran parte en el deseo de todos de ser líderes. Todo el mundo quiere ser el presidente de una sociedad. El espíritu de trabajo en equipo y el sentimiento de que la propia contribución es a veces más grande cuando uno no es el líder, son poco conocidos. Este deseo de liderazgo parece deberse en gran parte al espíritu de jugador por el cual mucho de la riqueza de Argentina fue erigida, no a través de una dura labor como en nuestro caso, sino a través de la especulación. Grandes fortunas fueron amasadas en pocos años, especialmente a través de la especulación con tierras. Esto se convirtió en una amenaza tan seria para el país que el Estado tuvo que intervenir y controlarlo por ley, y las rentas bajaron uniformemente desde 1910. El hecho preciso de que tanto de la riqueza cobrara forma a través de la especulación y no a través del trabajo, desarrolló una liviandad moral que, combinada con el clima, hace un muy serio daño al desarrollo real de la Argentina.

El carácter provinciano de Buenos Aires

En esta ciudad de un millón y medio de habitantes existe un espíritu de provincianismo que hace que las noticias se difundan rápido. Por ejemplo: no creo que fuera posible en ninguna ciudad de ese tamaño de Estados Unidos organizar actos con veinticuatro horas de anticipación que fueran un éxito. Y sin embargo todos los actos importantes que presencié, fueran políticos, sociales o empresariales, fueron anunciados apenas veinticuatro horas antes. No sólo anunciados en los diarios apenas veinticuatro horas antes, sino que cuando yo preguntaba a los líderes: “¿Cuándo y dónde será el acto?”, ellos me contestaban: “Lo verá en los periódicos, todavía no sabemos”. Esperé el primer acto con gran escepticismo. Era una encuentro sobre el sufragio y la Dra. Paulina Luisi venía de Montevideo a hablar. Como yo había interesado a algunas familias ricas en este movimiento por el sufragio, quise llevarlas a la reunión. Había oído que iba a ser un viernes. Cuando conocí a la Dra. Luisi el jueves anterior y le pregunté cuándo y dónde iba a ser el acto, me dijo que no sabía. Llamé a Alicia Moreau, la presidente de la Asociación del Sufragio, quien también dijo: “Usted lo verá en los periódicos”. Y cuando llegué a la reunión sin mis invitados, pues no llegué a avisarles, me enfrenté con una gran cantidad de público que llenaba el hall, y casi todos los asientos estaban ocupados. Lo mismo puede encontrarse en los actos de los empresarios a los que van miles de personas, o entre los socialistas que con tranquilidad en el clímax de la campaña electoral cambian su acto de jueves a viernes. ¿Padece el acto por el aplazamiento?

En lo absoluto. Es tanta la gente que se transgreden las leyes contra incendios. Hablando de este último acto, uno de los incidentes que más me divirtió fue cómo la policía separaba a los diferentes partidos políticos. Nuestros socialistas amigos no tenían permitido caminar por la Avenida de Mayo, donde los radicales tenían su acto un poco más tarde. Debieron caminar por la Calle Victoria, donde se juntaban ellos. Saliendo de este acto muchos de nosotros pensamos que sería bueno ir a escuchar lo que los radicales tenían para decir, pero fuimos forzados a dar una vuelta tan grande para llegar al lugar que nuestro entusiasmo decreció. Menciono este incidente para mostrar qué tan diferente es Buenos Aires de cualquier otra ciudad como Nueva York, Londres o Munich, en las que viví mientras había elecciones y presencié las campañas políticas. Esto, creo yo, lo causa un espíritu de intolerancia que existe en la Argentina y que inmediatamente lleva a la violencia.

Otro incidente que muestra esta actitud provinciana tuvo lugar en la época del armisticio, cuando todos los ingleses y pro-ingleses argentinos estaban muy entusiasmados con la canción "It's a Long, Long Way to Tipperary", cantándola mañana, tarde y noche. Recuerdo ir a un restaurant donde un grupo de ellos pedía que la orquesta continuara tocando esa sola canción toda la noche. El encargado se resistió, y entonces algunos jóvenes decidieron sacarles los instrumentos a los músicos. Por un momento, fue un gran dilema saber quién ganaría. Era en uno de los restaurants más famosos de Buenos Aires, y algunos de estos jóvenes venían de familias prominentes, por lo cual el encargado se encontraba en una situación muy embarazosa, pues, oponiéndose a los deseos de los hijos de estas familias, quizás se viera obligado a cerrar. Como sea, lo sobrellevó y ganó con gran diplomacia y cortesía, pero esto demanda una calidad de tacto que sólo una ciudad de provincia puede haber desarrollado.

Se puede plantear una interesante discusión a propósito de si la experiencia que tiene mucha gente al tomar un departamento en Buenos Aires no siendo conocidos se debe al provincianismo o al aislamiento existente en un país que se encuentra a una distancia tan grande de otros países civilizados. Pues debemos recordar la distancia física entre las grandes ciudades de Perú, Chile, Argentina y Brasil. En algunos casos la experiencia es desconcertante. Gente que, no siendo conocida en Buenos Aires, tomó un departamento, contrató sirvientes y comenzó sus quehaceres domésticos me contó que, después de unas semanas, los sirvientes dándose cuenta de que eran desconocidos, y de que raramente venía gente de visita, aprovecharon la oportunidad para llevarse los muebles alguna noche cuando la dama o el caballero dueños del departamento no se encontraban. Al volver, encontraron habitaciones vacías. Y el recurso a la justicia envuelve muchas complicaciones, y las

chances de resarcimiento no son muchas. Esto difícilmente suena creíble y, en consecuencia, voy a mencionar un incidente que le ocurrió hace unos años a un amigo de Mr. J. A. Hammerton, quien lo menciona en su delicioso libro *The Real Argentine*.

Es una historia muy larga para copiarla por completo; me limitaré a dar un bosquejo. “Un inglés conocido de Mr. Hammerton, cuyo sentido de la justicia se encontraba anormalmente desarrollado, tomó un coche una mañana y pidió ser llevado a un lugar y esperado en la calle durante diez minutos. Después de concluir su asunto, se encontró con que el coche ya no estaba donde debiera. No pensó mucho en el asunto y volvió al hotel. Hacia la tarde el conductor apareció pidiéndole que le pagara una cuenta de quince pesos con la razón de que había esperado un montón de horas por él. El inglés se negó, pero le ofreció dos pesos, exactamente el doble de lo que debía pagarle. El hombre se negó indignado. El inglés, a todo esto, sólo manejaba un poco de castellano. La mañana siguiente, mientras caminaba por la calle Florida, fue detenido por un policía, del que iba acompañado el conductor, y llevado a la *comisería* [sic]. En la estación de policía pasaron algunas horas antes de que un juez pudiera o quisiera ver el caso. En vano el prisionero pidió permiso para comunicarse con el cónsul británico. Y cuando fue conducido frente al juez, fue claro que este último tenía la mente prefigurada por la historia del conductor. El reclamo de un intérprete fue negado primero y luego concedido. El intérprete recomendó al inglés pagar y salir de la comisaría enseguida. Él se negó a hacerlo.

Por último, el intérprete contó la historia según el inglés. Ésta no causó ninguna impresión en el iluminado árbitro de la justicia, quien declaró que el cochero fue contratado y no fue pagado. Luego de esto el inglés, del modo más enfático, insistió al intérprete con que el caso fuera comunicado al cónsul británico. Este pedido fue nuevamente rechazado. Entonces, recordando repentinamente que en el momento de su arresto él estaba yendo a visitar a un influyente argentino que tomaba parte en la política del país, sugirió que le permitieran comunicarse con este importante caballero. Cuando el juez oyó el nombre de este caballero y se dio cuenta de que podía ser amigo del detenido, la complejidad del caso cambió instantáneamente, y en lugar de llegar a juicio para el pago de lo que pedía el conductor, como originalmente mostró estar listo a hacer, tranquilamente preguntó al acusado por qué no había mencionado antes que era amigo del Señor Fulano de Tel [sic], y el problema habría sido resuelto inmediatamente. No sólo eso, sino que no habría reconocido que el conductor tuviera derecho a más de un peso, su mínima tarifa.

Tan pasmado quedó el demandante con este repentino cambio de cosas que irrumpió en una lluvia de blasfemias contra el *Gringo* (el nombre

argentino para el extranjero) e insultó al juez, quien sin dilación lo encerró en una celda por los siguientes tres días.

Nuestro amigo, no en poco grado satisfecho con el giro de los hechos, fue liberado enseguida, sin otra pérdida que la de cuatro o cinco horas de tiempo, y el gasto de cierto monto de ansiedad nerviosa. Pero no fue éste el fin del problema. El *cochero*, habiendo gastado unos pocos pesos en el soborno, tuvo suficiente tiempo en los siguientes días para llevar su ira al punto máximo, y al inglés se le recomendó, en vista de esto, ser muy cuidadoso con sus movimientos después de esos tres días, pues se trataba de un problema que podía terminar en la conocida manera de los italianos -con el *stiletto*-.

Fue así que cinco días después de la escena en la corte el inglés estaba a punto de viajar a Inglaterra; durante los días que siguieron a la liberación del prisionero prácticamente nunca salió del hotel, incluso tomando la precaución de que su equipaje lo llevara al puerto otro viajero, para evitar al cochero, si por casualidad andaba dando vueltas al acecho, buscando venganza. Luego, al salir del hotel, un amigo llamó un *taxicab* y lo hizo detenerse junto a la entrada a la cocina del hotel, y el inglés subió a él en un instante. Tuvo éxito eludiendo al rufián, y todavía lo vio llegar al muelle al subir al barco". Todas estas historias no soy muy alentadoras para extranjero y dan la idea de tomar las medidas más seguras al viajar solo y, por supuesto, la situación de una mujer es siempre más precaria que la de un hombre.

También averigüé sobre casas de huéspedes, pero esto hubiera sido todavía más complicado que un departamento, pues descubrí que la mayoría de los dueños de casas de huéspedes combinaban el negocio de agencia matrimonial con su otra profesión, entonces ninguna mujer respetable puede pasar ningún tiempo en una casa de huéspedes argentina. Uno puede ver fácilmente qué difícil es la vida de una mujer desprotegida. Una encantadora maestra suiza francesa que vino a Argentina con una de las mejores familias me contó un poco de sus experiencias luego de que los chicos crecieran y de que ella decidiera quedarse en Argentina dando lecciones privadas. La cuestión de la casa de huéspedes, dijo, era absolutamente imposible. De todos modos, hay un número de instituciones donde una mujer se puede quedar, como la Asociación Cristiana de Mujeres Jóvenes, la Liga de Protección a las Jóvenes (la Asociación Católica Internacional) en la Pellegrini, que tiene casas de huéspedes alrededor de todo el mundo. También hay conventos. Pero uno sabe que ninguna mujer de espíritu independiente puede disfrutar quedándose en lugares así. Esta deliciosa suiza también me contó que los precios de habitaciones no amuebladas son, para mujeres, un tercio más caros que para hombres. Ella, personalmente, solucionó el problema tomando un departamento con unos amigos casados. Pero cuando

uno piensa en las muchas mujeres que viven solas en Londres, París, Munich, Berlín y Nueva York, que son perfectamente capaces de cuidar de sí mismas y que aman una vida libre e independiente, no la vida en una institución, teniendo un hogar propio incluso si no están casadas, es sorprendente ver cómo esto no es posible en un país nuevo como Argentina. Si uno encuentra dificultades así en España, Italia o Austria, uno cree que se trata de un remanente del pasado, pues todos sabemos que los países viejos tienen que superar prejuicios que son el resultado natural de largos años de tradición. Pero encontrar este bloqueo del espíritu libre en un país absolutamente nuevo, fue inesperado y asqueroso. Hay unas pocas mujeres que viven solas y tienen sus propios departamentos. Son las profesionales, doctoras, dentistas, químicas y abogadas. Además de esto también había una artista francesa que fundó una escuela de arte para jóvenes mujeres y que, por su personalidad tremendamente fuerte y carácter, conquistó Buenos Aires, y vivía en el departamento más encantador que vi aquí, pues parecía tener un poco del viejo París. Una sentía al entrar que había dejado Buenos Aires y que se había metido en el espíritu de mente libre que se extiende por la verdadera vida de atelier del Barrio Latino, no la vida irreal del movedizo mundo de la pintura, sino la normal.

El punto a enfatizar es que el espíritu provinciano de Argentina permite a las mujeres de férrea vitalidad y carácter moral conducir sus propias vidas y mantener el respeto de la comunidad. Pero incluso esto es reciente -cosa de los últimos quince años- y por eso no ha penetrado suficientemente en la vida de la ciudad como para permitir a la mujer común seguir el camino de sus hermanas más fuertes. La mujer común, especialmente la maestra, como mi suiza amiga, no puede vivir sola. Tendría dificultades, a pesar de espléndidas recomendaciones, para tener alumnos, especialmente si pertenece al tipo dulce y gentil, incluso de fuerte vitalidad moral, un factor que la haría incapaz de vivir en otro lugar que el deseado.

Ninguna mujer puede caminar por las calles de Buenos Aires sin ser acosada y es difícil para la mujer moderna concebir que todavía existe una gran cantidad de argentinas que gustan de esta forma de atención y la sienten como un cumplido. Es esta actitud de la mujer argentina, este punto de vista, que hace tan difícil erradicar el acoso. Como sea, las cosas mejoraron. Hace cinco años fue aprobada una ley que permite a las mujeres hacer arrestar a los hombres que las molesten sin necesidad de testigos. El hombre es entonces llevado a la corte y sentenciado a pagar cincuenta pesos, o prisión, o ambos. Antes de que esta ley fuera aplicada decían que era imposible para cualquier mujer salir sola, porque no sólo le hablaban sino que también la empujaban y sacudían. Los ingleses dicen que fue su influencia lo que hizo aprobar la ley y, lo que

es infinitamente importante, que la hizo cumplir. Al comienzo todo el mundo rió y pensó que no podía ser aplicada, pero cuando, por influencia de los ingleses, un gran grupo de argentinos unió fuerzas con ellos, y se pusieron durante una semana o diez días en las esquinas para ver que la policía fuera a aplicar la ley, cuando algunos de los vástagos de las así llamadas mejores familias fueron llevados a corte y eschachados en los papeles, pronto tuvo un efecto pleno y, como dije, hoy una puede caminar sola si piensa en sus propios asuntos y camina rápido. En una caminata de dos horas entre las tres y las cinco de la tarde en las mejores calles de Buenos Aires en época normal, en calles tan pobladas que sólo con dificultad una encuentra su camino entre la gente, entonces apenas podrían encontrarse treinta mujeres, de todas las clases, y sólo una y otra de mi posición social.

Las mujeres en Buenos Aires no hacen mucho ejercicio. Unas pocas practican equitación, pero no es lo general. Gracias a la influencia de los ingleses, también el tennis se convirtió en un deporte popular. Pero estas formas de ejercicio pertenecen más a las que tienen parientes extranjeros que a las mujeres como conjunto. En los hechos, los ejercicios están prohibidos por los zapatos que fueron populares el pasado invierno. Tan alto es el taco francés de los zapatos, que literalmente caminan sobre sus dedos. Y como la mujer argentina común tiene un pie gordo y redondo, que corcovea en el zapato en el que está forzado a entrar, el resultado no es estético. Pude darme cuenta de la vanidad propia de la mujer argentina común por un divertido pequeño incidente que me ocurrió. Deseaba hacer un regalo de navidad a una joven argentina que había sido muy cortés conmigo y, como no era una mujer humilde, consulté a su mejor amiga por el regalo que podría proporcionarle el mayor placer. Imaginen mi sorpresa cuando me dijo que lo que más le gustaría sería un par de zapatos de baile, porque estaba por ir a un baile muy elegante y sólo tenía zapatos del año pasado, los cuales, aun estando en perfecto estado, no estaban de moda, pues los de este año tenían una curva interna. Quizás una aprecia mejor el incidente al pensar en el precio de unos zapatoas hoy.

Algo a ser notado, y que muestra el provincianismo de Buenos Aires claramente, es que no me dirigieron la palabra en la calle tanto al final de mi estadía como al comienzo. Ellos entendieron que yo no lo consideraba un cumplido y por eso me dejaron tranquila. Pero todavía hoy caminando en la calle no es agradable tener que ir rápido y con el calor es menos cómodo. Yo, personalmente, siempre sentí que sólo el cobarde puede abordar a una mujer en la calle, y mi teoría fue probada durante la Gran Huelga de enero de 1919, cuando una caminaba a riesgo de la propia vida. Fue entonces cuando pude caminar a mis anchas por las calles de Buenos Aires y nadie me habló.

» arteBA2006

15 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

19 AL 24 DE MAYO, LA RURAL
PABELLONES AMARILLO Y ROJO

PREMIO ARTEBA-PETROBRAS DE ARTES VISUALES TERCERA EDICION

Bases e información:

www.arteba.com
produccion@arteba.com

» **arteba**
FUNDACION

PETROBRAS

Te olvidas que vengo de los trópicos, y aún de más lejos

Antología de textos de Maria Martins. Selección, traducción y nota de Raúl Antelo.

Maria Martins

Nota

Maria Martins (1894-1973) conoció a Marcel Duchamp a principios de los años 40. Su escultura *Jara*, a la que, en el catálogo de la Valentine Gallery de Nueva York, acompaña un poema en prosa de la misma artista, fue instalada, a pedido de Duchamp, en la entrada del Museo de Filadelfia, de tal suerte que se la viera a través del *Gran Vidrio*. En 1956, en una entrevista concedida a *O Jornal* de Rio de Janeiro, Maria admite padecer de un nomadismo que le impide atarse a un lugar, al menos, hasta la visita de la muerte. Y agrega, entre paréntesis: "*Aliás, não morreremos, são os outros que morrem...*". Ese agregado, aparentemente irrelevante, un simple comentario marginal, un susurro al oído, es, sintomáticamente, la frase que, como sabemos, Duchamp va a copiar en su epitáfio, "...*et d'ailleurs / c'est toujours les autres qui meurent*".

Raúl Antelo

Explicación

I

Sé que mis Diosas y sé que mis Monstruos
Siempre te parecerán sensuales y bárbaros.
Sé que te gustaría ver reinar en mis manos
La medida inmutable de los ciclos eternos.

Te olvidas
Que vengo de los trópicos, y aún de más lejos,
Olvidas todo aquello, que oriundo de más lejos
Se mezcla aún en mis venas,
A la sangre quemada del Astro Ecuatorial,
El valiente orgullo del Español vencido,
Raptando su victoria al Moro perdido en éxtasis;
-la aventura portuguesa, temerario destino,
abdicando del oro y del poder en el brazo de Moema
-la arrogancia de Holanda, la inquietud irlandesa,
una y otra sometidas

al imperioso amor, que dispone de los hombres.

II

Soy el pleno mediodía de la noche tropical.
Todo es calma y esplendor, ninguna hoja se mueve
Nada rompe la eternidad del día,
Un mismo abandono, angustioso y mudo,
De los colores del pájaro al perfume de la flor
Teje el mismo sueño.
Y el jaguar todo lánguido de dulzura,
Cede a la embriaguez del sueño.
Sólo el transe efímero de una cigarra
Corta la tierna espesura del silencio blando.

III

De repente el espacio se hace plomo.

Palpitante y valiente despierta la floresta
En una pose de espera y una onda de felicidad
Y de repente sube un soplo de locura, y llega el viento corriendo en altivo frenesí.
El viento que canta y ulla,
El gran canto de fuerza y de deseo,
El viento que ruge y brama, transbordante
Y desesperado grita
Su monstruoso amor en un tumulto radiante.

Y durante largas horas las hojas
Y los árboles entregan
Se alejan y se entregan,
Se alejan y se entregan,
Hasta el reparador cansancio de la unión vivida...
Entonces, todo vuelve a la tranquilidad primera
Regenerada dolorosamente

En la conquista de la plenitud.
Y la vida, inocente saciada,
la tierra fresca descansa,
la tierra nuevamente Virgen y misteriosa y cerrada
Como aquella que la Vida no osaría atormentar.

Poema escrito en francés, grabado en cuatro aguafuertes (60 ejemplares, Nueva York, 1946) para el catálogo *Amazonia* (Valentine Gallery, NY, 1946).

Mensaje

Cuando en el umbral conmovedor de la humanidad el hombre, por primera vez, tomó conciencia de su vida espiritual y de su vida mental, ese día nació el arte. De allí en adelante ninguna sociedad pudo prescindir de él, no como lujo inútil reservado a privilegiados, que siempre existieron, sino como necesidad profunda de su vida mental, una especie de respiración espiritual.

Las más remotas épocas nos legaron, pintadas, esculpidas o grabadas, imágenes que nos transmiten, hasta hoy, la magia de sus religiones, de sus mitos, de sus leyendas, de sus odios y sus amores. Esos hombres incipientes, en continua y acerba lucha con la naturaleza, cercados de peligros siempre nuevos, sedientos de belleza, sembraron en las cavernas oscuras, donde vivían, las primeras obras de arte.

Y desde esas eras, que se pierden en la noche de los tiempos, la verdadera obra de arte guarda en sí mucho más que la imagen representada, conserva la magia de una doble vida: la que le dio el artista, en la gran aventura de la creación y la que cada cual le concede, en la emoción de contemplarla.

Existe el Arte y nada más. Al artista, al creador, sólo le interesa recorrer en profundidad el camino que lo llevará a un "estado de gracia", hasta el momento primordial de la creación. Atesora siempre el pudor, el decoro de su secreto, que sólo se insinúa en el mensaje ofrecido, sin ninguna exploración del misterio que lo tortura y sin romper el silencio, regla de toda iniciación. Sólo así la obra ejercerá su poder de emoción en la soledad íntima de cada uno, despertando sensibilidades adormecidas y descubriendo facetas de su personalidad hasta entonces desconocidas. El artista, individualista, exacerbado por definición, huye de su cultura, a la cual casi siempre se anticipa como profeta: el *Guernica* de Picasso, *Los horrores de la guerra*, de Goya, *El jardín de las delicias*, de Jeronimus Bosch, etc. Es simultáneamente el prototipo del *outlaw* y del *outclass*, el desajustado en una sociedad que se quiere perfectamente organizada, que necesita de él sin confesarlo, pero que lo olvida, cuando no lo desprecia.

¿Cómo puede entonces esclavizarse voluntariamente el artista-creador a tal o cual escuela, de reglas establecidas con regidez mortal? Su obra como creador debe repercutir en la admiración de pocos, espantar y alejar

a la mayoría por ser revolucionaria, sacudir a otros por innovadora. Cuando el arte acepta y sostiene definiciones dogmáticas, falla en su misión. Cabe, pues, a los críticos e historiadores definir y clasificar el arte de su tiempo.

No importa ésta o aquella forma expresiva, siempre y cuando el artista transmita su mensaje, en su propio idioma, sin usar esa especie de *modismo*, a menudo responsable por la pobreza artística. Para expresar lo mejor diría que, para mí, cuando en una pintura o escultura resalta, a primera vista, la escuela o movimiento al que pretende afiliarse su autor, sin que esa escultura o esa pintura suscite algún interés de admiración o incluso de repulsa, la obra no pasa de *modismo* y ha de morir aun cuando goce de momentáneo éxito. Bouguereau, en el romanticismo, es el clásico ejemplo de nuestra época.

¿Podrá tal obra presentar técnica perfecta, artesanado maravilloso? Ni una ni otro, sin embargo, jamás produjeron o producirán una obra de arte duradera. En cualquier lenguaje, el artista creador dejará que su mensaje resuene en el tiempo. Mondrian, mi gran amigo, con quien para satisfacción mía, expuse en 1943, en la Valentine Gallery, en Nueva York, llevó la abstracción más lejos que cualquier otro artista hasta hoy, y su obra conmueve, exalta, por ser creativa, y durará siempre porque está cargada de misterio.

En las grutas de Altamira y de Lascaux, las pinturas y grabados existentes despiertan en quien las contempla emociones inolvidables, y los siglos que pasaron, y pasarán, no pudieron, ni podrán, alterar la magia del mensaje que nos legaron, en su pasión creadora, los primeros artistas de la humanidad.

In catálogo de la exposición *Maria* (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1956).

En China la evolución de las artes plásticas fue lenta y durante siglos tanto el taoísmo como el budismo ejercieron notable influencia sobre los artistas, dominados igualmente por una corte severa y conservadora. La pintura y la caligrafía, estimadas como las únicas artes superiores, ejercidas casi únicamente por los mandarines iletrados, dejaron vastísima documentación, con los nombres de los artistas, sus vidas o sus leyendas. De los escultores y arquitectos sólo se conocen las maravillosas obras que nos legaron.

Desde su comienzo, el gobierno de la República Popular demostró cariñoso desvelo en la preservación de la cultura y en el cuidado y conservación de las obras de arte existentes, así como, en su larga y bien entendida divulgación. En Pequín y en las grandes ciudades realiza exposiciones de objetos antiguos o de perfectas reproducciones, para instrucción popular. En los pabellones laterales del Palacio Imperial se instaló el Museo Histórico. Allí están los antiguos, y ya en desuso, instrumentos musicales, los caparzones de tortuga otrora utilizadas para

desvendar los misterios del futuro, las tablas de bambú donde se grabaron, a punta de metal, los primeros caracteres chinos, las estatuas y retratos de Confucio, de Hong-Ti, de Kublai Khan, entre otros, de los personajes casi legendarios del pasado, pinturas, porcelanas, lacas y bronceos arqueológicos, así como pinturas recientes, posteriores a la revolución, representando la vida de aquella época, en el campo y en la ciudad, y fotografías de las grutas de Longmen y de otros sitios históricos. Ese amor a los objetos del pasado contrasta con la incuria de los dirigentes del país hasta la revolución, que consintieron y a veces ayudaron al saqueo de las riquezas artísticas de China, que fueron a colmar los museos, palacios y colecciones de Occidente. Hoy, una ley prohíbe, terminantemente, la exportación de cualquier objeto de más de cien años. A propósito, Brasil, en mucho menor escala, es verdad, asistió y asiste impasible, a la lenta destrucción y al éxodo de su patrimonio artístico, y jamás se acordaron, ni el gobierno ni el parlamento, de defenderlo. (...)

La pintura y la caligrafía fueron consideradas durante muchos siglos en China el único arte verdadero. Desde muy jóvenes, los mandarines iletrados se ejercitaban en el manejo del pincel para conseguir trazar líneas puras que demostraran serenidad y elevación de espíritu. El pintor no era una clase a parte. Muchos emperadores, mandarines, altos dignatarios, bonzos y monjes, se hicieron famosos por sus paisajes y por los retratos que pintaban, y a ellos se les consagró una inmensa literatura. En China, hasta hace poco, en un ágape entre la gente de la clase privilegiada, se distribuía papel, pinceles y tintas y cada uno de los invitados participaba y trataba de crear, con unos pocos trazos, una obra maestra. La pintura y la caligrafía se unían en el mismo arte. Los artistas, los poetas y los críticos declaraban que el trazado de un signo exigía del pincel la misma seguridad que la delicada confección de un elaborado paisaje. A través de los siglos, los estilos de caligrafía se sucedieron, tales como los de la pintura o de la escultura. Los inéditos coleccionistas chinos aprecian, incluso más que la pintura, las bellas obras de caligrafía, que cuelgan de las paredes como cuadros valiosos, o guardan en rollos, en "baúles de madera preciosa". En cuanto a mí, confieso que también preferí una bella caligrafía al más bello cuadro de la pintura china. (...)

Por la cultura que exigía del artista durante milenios la pintura china quedó confinada al pequeño círculo de los mandarines y letrados cortesanos. De ellos derivan largos periodos de copias, sin imaginación, que inundaron de obras nulas los palacios y los museos. El taoísmo y el budismo ejercieron decidida influencia en los artistas, durante muchos siglos. El pintor no copiaba la naturaleza, la interpretaba, según su sensibilidad y su tendencia. Los pintores taoístas surgen en la historia del arte como los primeros surrealistas del universo. En el siglo XI, el célebre pintor Song-Tong-Po declaró aquello que nosotros, artistas actuales repetimos

seguidamente: “Que si las censuras de un crítico no van más allá de la falta de semejanza entre mi pintura y la naturaleza, es porque su comprensión se parece a la de un niño”. (...)

Chi-peai-Che, que acaba de morir a los 86 años, escapó de la mediocridad artística de Pequín en los últimos 50 años. Se inspiraba en la contemplación infinita de la naturaleza y traducía sus matices y sutilezas conservando libertad en la interpretación de la composición y en las formas. Fue un Matisse de la técnica y visión chinas. El panel que realizó para el hall del edificio del Comité de la Paz en Pequín, representando flores y pájaros, de enorme gracia y frescor, en una absoluta libertad de creación, es una obra maestra en la composición y el colorido. (...)

Los pintores chinos, en especial los de Pequín, siguen dos tendencias: unos estudian la pintura al óleo occidental y se inspiran en el realismo soviético. Sus obras no presentan ningún interés. Otros siguen usando la acuarela tratando de conciliar la tradición china con la expresión moderna, paisajes o flores, y a veces obtienen resultados extraordinarios y deliciosos. Recuerdan un Duffy que no hubiese conocido París.

La nueva política de liberación artística suscita una gran esperanza para el futuro de las artes plásticas en China. Sería, sin embargo, demasiado optimista juzgar que, debido a esta política, en pocos meses, pudiese surgir en Pequín un movimiento artístico como la escuela de París capaz de espantar, dominar e influir en el arte del mundo occidental. La importancia concedida a los artistas y las facilidades de vida los encuadran de modo invisible y los transforman en una especie de empleados públicos lo que, paradójicamente, les dificulta la creación de obras maestras. Así es de temerse que tendrán que pasar varios años antes que los males producidos desaparezcan totalmente.

MARTINS, Maria. *Ásia Maior: O planeta China*. Prefacio Oswaldo Aranha. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1958, p. 223-238.

Desde el siglo XVIII a.C. hasta nuestros días la poesía siempre ocupó lugar preponderante en la literatura china. Se desarrolló, no obstante, muy lentamente a lo largo de los años, en copias fieles a los modelos clásicos. El taoísmo influyó fuertemente en toda la cultura china, sobre todo la poesía. Anarquista, con horror al conformismo, repudió las jerarquías e incitó a los artistas a la originalidad. Enemigo de la vida social, les enseñó a huir del barullo de las ciudades y preferir la vida del campo, desarrollando, en la sensibilidad china, el amor por la naturaleza, por las montañas agrestes y por los sitios salvajes. Negando todos los valores conocidos, los invitaba a refugiarse en el sueño, abandonados de su naturaleza humana. Defendía, sino la indisciplina de los sentidos, al menos el éxtasis liberador, aunque más no fuera por la embriaguez. Y la poesía

china se impregnó de imaginación delirante de descripciones, de pasajes irreales y del amor a los placeres del vino. Los poemas, siempre muy breves, tienen inmenso poder sugestivo. En el siglo XVII, los jesuitas, encantados con el misticismo espiritualista de la poesía religiosa china, la llevaron a Europa. En el siglo XVIII, los filósofos franceses, a su vez, se encantaron con la filosofía racionalista de Lao Tseu y con la poesía medio nihilista de los poetas neo-confucianos.

MARTINS, Maria. *Ásia Maior: O planeta China*. Prefacio Oswaldo Aranha. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1958, p. 239-40.

Lousin depositaba todas sus esperanzas en una revolución que un día mejorase las condiciones de vida del pueblo. Sin embargo, permaneció siempre firme a sus principios: "La literatura política y dirigida sólo podría acarrear males y desvíos. Los escritores escribirían libros malos, sin ningún interés artístico y políticamente inútiles". (...) "Las obras realmente bellas nunca se crean en obediencia a órdenes escritas ni se conforman a ninguna regla, sino que brotan espontáneas del corazón. La revolución necesita revolucionarios, pero la literatura revolucionaria no es imprescindible".

Más tarde, con la precipitación de los acontecimientos, dividido entre la literatura y la revolución, Lousin optó por la segunda. Declaró entonces, repetidas veces, su convicción de que la clase proletaria dominaría al mundo. Aceptó la presidencia de la "Liga de los Escritores de Izquierda". Pero nunca participó de lo que clasificó de literatura revolucionaria y se limitó a traducir a Gogol, Plejanov, Chejov y Pío Baroja. La traición de Chiang Kai Chek le causó un terrible desengaño, tanto a Lousin como a Mao Touen. "Parecía que una era luminosa iba a iniciarse pero el desengaño se abatió sobre nuestros corazones", escribió Mao Touen.

En 1935, Mao Tse Tung adoptó para los comunistas la táctica del frente nacional único y los escritores de todos los partidos, unánimes, respondieron al apelo del joven líder, decidiendo formar un bloque unido contra el enemigo común. Mao Touen, Lousin y Kuo Mo Jo fueron los primeros en firmar el acuerdo. Lousin, con la salud ya muy quebrantada, atacado de tuberculosis, quiso, sin embargo, adherir a la nueva lucha y declaró: "Subscribo sin reservas la propuesta de Mao Tse Tung, porque, amén de escritor, soy un ciudadano chino". Su salud no le permitió resistir mucho tiempo a la batalla. Murió en seguida. En su testamento escribió este aforismo de profundo pesimismo: "Evita siempre a quien te aconseje tolerancia con tus enemigos".

MARTINS, Maria. *Ásia Maior: O planeta China*. Prefacio Oswaldo Aranha. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1958, p. 238-248.

La historia legendaria de China narra que, en el siglo V a.C., un sabio lla-

mado Lao Tseu, montado en un toro negro, abandonó el Imperio del Medio. En la frontera, a punto de salir del país y a pedido de un soldado, compuso un libro, el *Tao Tö King*. Apesar de sus innumerables comentaristas, este libro de profunda poesía continúa siendo una de las obras más herméticas que la humanidad haya producido. A Lao Tseu, cuya existencia se inscribe más en la leyenda que en la historia, se le atribuye asimismo otro libro que, con el *Tao Tö King* y los textos de Chuang Tzu, forman los clásicos del taoísmo, muy leídos y estudiados hoy día. (...) Lao Tseu defendía que, sólo en contacto con la naturaleza, el hombre penetra en el conocimiento y la conciencia del poder invisible que domina el universo. Ese gran amor por la naturaleza, peculiar al pueblo chino, proviene seguramente de la influencia taoísta.

Las apariencias siempre engañan. El conocido apólogo de Chuang Tzu ilustra brillantemente este aforismo:

“Yo, Chuang Tzu, soñé un día que era una mariposa y revoloteaba, aquí y allí, como una verdadera mariposa. Perseguía, conciente, mis caprichos de mariposa, aunque inconsciente de mi condición humana. De repente me desperté. Aquí estoy acostado, yo mismo, una vez más. Ahora ya no sé bien si era un hombre que soñaba ser mariposa o si soy una mariposa que soñó ser hombre”.

Entre el sueño y la realidad, según Chuang Tzu, difícil es distinguir donde comienza uno y termina el otro. Y agregó: “Existe un sueño que nos espera a todos y entonces, recién entonces, sabremos si soñamos un gran sueño”.

MARTINS, Maria. *Ásia Maior: O planeta China*. Prefacio Oswaldo Aranha. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1958, p. 64-67.

“¿Qué dirías de un demonio que te siguiera un día en la más solitaria de las soledades y te dijera: 'Esta vida, tal como la viviste, hace falta que la vuelvas a vivir una vez más, y un número incalculable de veces más. Nada de nuevo habrá en ella, al contrario. Es necesario que cada dolor, cada alegría, cada pensamiento y cada suspiro, todo lo infinitamente grande, como lo infinitamente pequeño de tu vida, regresen y todo en la misma secuencia y el mismo orden: también esa araña, también esa luna entre los árboles, también ese instante y también yo mismo. El eterno reloj de la existencia será invertido siempre, y tú con él, polvo del polvo? ¿No te arrojarías al suelo, crujiendo los dientes, y no maldecirías al demonio por hablarte así? ¿O ya habrás vivido el instante prodigioso en que le respondas: 'Eres un dios y jamás oí propuesta más divina?'”. Este fragmento de la *Gaya ciencia* recuerda la doctrina budista e igualmente el Infierno de Jean Paul Sartre, que no es sino un monótono recomenzar. “Si este pensamiento creciera en ti, quizá te transformarías, pero quizá, igualmente, te aniquilaras. La pregunta '¿Quisieras revivir una vez más y una cantidad innumerable de veces?', ¡Esa pregunta pesaría

en todas tus acciones con un peso formidable! Y entonces, ¿hasta qué punto te sería necesario amar la vida y amarte a ti mismo para simplemente desear esta suprema y continua confirmación?”

MARTINS, Maria. *Deuses malditos: I. Nietzsche*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 46.

El fin del siglo XV permanecerá en la historia como un periodo demoníaco. En él vivieron y crearon obras inmortales hombres geniales, que por sus trabajos y por la vida aventurera que vivieron, marcaron indeleblemente su época. Parece incluso extraña esa constelación de figuras diabólicas: Nietzsche, Van Gogh, Kierkegaard, Nerval, Strindberg, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Dostoiewski, entre otros. Todos ellos seres trágicos pero que enriquecieron a la humanidad dándole a la vida un nuevo sentido.

En nuestros días, en este siglo XX, ambicioso y vulgar, estas tragedias que transformaron a aquellos hombre en Dioses Malditos no nos parecen más posibles. Nuestra civilización materialista y sin romanticismo volvió a los artistas más duros, menos sensibles, más prácticos, más *terre à terre* y menos aptos a la rebelión generadora de las grandes obras inmortales.

De este grupo de mártires de la belleza, tres vivieron una tragedia singular y en ciertos puntos semejante: Nietzsche, Rimbaud y Van Gogh. Dos se murieron locos y el tercero en un delirio fulgurante de días y días consecutivos agitado por los dolores espantosos de la enfermedad que lo volteara. A los tres, una voluntad inquebrantable, un coraje sobrehumano, una energía sin discrepancia y una perseverancia extraordinaria les permitieron luchar siempre contra dificultades insuperables. Pero esa guerra los abatió a todos en plena fuerza existencial.

Las persecuciones continuas, los cambios de profesión, las vicisitudes que abundaron, las incomprensiones perennes, las humillaciones indignas tomaron sus caminos en esta tierra los más arduos y los más ásperos de los tiempos modernos.

Van Gogh era un cristiano, en la mejor acepción del término, un creyente. El doctor Gachet, que lo acompañó hasta el final en la desgracia de la enfermedad, en el delirio de la demencia, le escribió sobre el pintor a su hermano Theo: “La expresión amor al arte no me parece totalmente exacta. Fe es la palabra correcta. Vincent murió como un mártir”.

A Rimbaud le faltó siempre creer en Dios y en los hombres, y esa ausencia de fe nos hace parecer su vida más triste, más insípida, más dolorosa que la misma muerte, más incomprensible, más misteriosa, más desesperanzada hasta que, a los diecinueve años, es sacudida por la rebelión suprema, no descifrada hasta ahora: el silencio.

Nietzsche no conoció ni la fe ni la duda. Lo combatió a Dios como la superstición de una civilización decadente. Su certeza de la inexistencia divina

y su esperanza en la venida del superhombre, que creía poder afirmar por sus tremendas lecciones, le daban una fuerza creciente, y una suerte de *iluminación* y de éxtasis que perduró hasta el fin de su vida conciente. Una señal, una marca luminosa unifica el destino de los dioses malditos, artistas inigualables: la pureza de su arte. Y el sufrimiento que a todos les tocó fue la medida de esa pureza sin transigencia. Todo lo que traían en sus obras era tan nuevo, tan inesperado, tan contradictorio, a veces, que aún hoy los espíritus timoratos los juzgan alucinados.

Nietzsche transmuta todos los valores establecidos, niega toda la moral instituida y formula otra más fuerte y más revolucionaria; Rimbaud surge como una estrella de amenazante fulgor, antes jamás vislumbrado, y luego desaparece en el abismo de una muerte en vida, habiendo inaugurado antes una poesía desconocida, de belleza y fascinación terroríficas. Van Gogh creó una expresión diferente de todas las demás, en la armonía bárbara de su paleta iluminada y con un mensaje delirante.

La obra de esos tres artistas demoníacos es de peligroso contenido. La luz que proyectan encandila a los que no saben o no pueden aceptar esa exaltación fulminante, esa fuerza irradiante y destructora de todas las reglas establecidas. El drama de esos genios se originó de la mezcla entre el dominio de la vida y el del arte y de la ilusión y el éxtasis sin frenos en que siempre vivieron *peligrosamente*.

Eran como adelantados que hubieran hallado una fuerza, tal como la energía atómica, sin saber como aislarla, y esa fuerza indomada los exterminó con una furia jupiterina.

Eran todos legisladores, reformadores, profetas. Pero el tiempo en que vivieron no estaba aún preparado para recibirlos y les creó una atmósfera de derrota y frustración. Sus destinos recuerdan a los protagonistas de las tragedias griegas primitivas, que siempre acaban perseguidos por las Eríneas. Ese es el precio que el hombre paga cuando trata de elevarse al nivel mágico de los dioses que creó, viviendo según el evangelio de esos dioses, antes incluso de ser consagrados y establecidos.

Para el verdadero artista -y más aún para los dioses malditos- la destrucción y la muerte poco importan; sólo interesa la creación, aunque en sangriento sacrificio. Y la creación sólo puede existir generada por la pasión y la rebelión. Y la pasión del poeta-artista resulta de su visión y de su capacidad para discernir la vida en su esencia y totalidad.

La sociedad de este nuestro ambiguo, mezquino y pobre siglo XX no encuentra tiempo ni deleite para oír y sentir el canto de los poetas. Así, salvo contadísimas excepciones, los únicos y últimos espíritus verdaderamente creadores de los tiempos modernos fueron siempre demoníacos en quienes afluyó toda la pasión y toda la rebelión que en ellos se tradujo como búsqueda fanática, iluminada, apocalíptica, de su obra inmortal.

MARTINS, Maria. *Deuses malditos: I. Nietzsche*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, s.p.

El misterio y la magia dominaron, desde el principio de la humanidad, tanto el arte como la vida. Pero desde siempre sólo el poeta pudo realmente entenderlas o expresarlas, subyugado por profunda emoción derivada de una sensibilidad irrefrenable. Inicialmente y durante centenas y centenas de años, el arte se dedicó exclusivamente al servicio de la religión y al contrario de la guerra, evocaba la comunión de los hombres para su mejor entendimiento.

El artista, a pesar de vivir interiormente en espléndida soledad, necesitaba, como necesita, del amor y la comprensión de sus compañeros de jornada; y aún cuando no lo notase, o no lo note, su obra fue, y es, impostergablemente solidaria de sus precursores y sucesores.

Recuerdo a menudo la inmensa emoción sentida al visitar las grutas de Dordoña, en Francia, y las de Altamira, en España, donde vivió la más antigua humanidad conocida. En aquel tiempo el hombre apenas se sabía expresar por la palabra pero ya sentía sed de belleza y con un sílex mal afilado creó la primera escultura de que se tiene noticia. Era una piedra tallada por todos lados con la misma imagen idénticamente repetida para exorcizar, tal vez, los malos espíritus que creía perseguirlo. Más tarde otros llegaron a ejecutar en los muros de piedra bajorrelieves y grabados y alcanzaron la gran convención pictórica proyectada en las paredes de las cavernas sombrías. Descubrieron cómo fabricar los colores, y esas imágenes que me deslumbraron, dignas de los mejores pintores de nuestra época, aún conservan frescos hasta la fecha esos colores milenarios.

Esos bajorrelieves, esas esculturas, esas imágenes coloridas probablemente fueron la primer sigla visible de religión que continuaría, a través de los siglos, apoyada en el arte y sirviéndose de los artistas de cada período. Así, perdido su origen en la noche de los tiempos, restaron para nuestra alegría esos conmovedores símbolos, esculpidos o pintados -con instrumentos tan primitivos como sus usuarios- como los primeros intermediarios de la magia ante los dioses inventados por ellos mismos: las estrellas, los astros, el trueno, el rayo, el agua, las fieras, y todo cuanto temían.

Los descubrimientos de los objetos grabados y tallados en los lagos de Suiza, los menhires de Inglaterra, las pinturas y esculturas de India, Grecia y Egipto, la arquitectura y escultura de los incas, aztecas y mayas, testimonios maravillosos de la civilización de esos pueblos, demuestran que el arte es, sin discontinuidad, el vehículo de comunicación con los dioses, o el homenaje a los que partieron hacia la eternidad, buscando, empero, sin cesar, la concepción de inmortalidad.

Y de toda la historia de la humanidad, puedo afirmar, con orgullo, que sólo se conoce lo que de ella dijeron los artistas y los poetas. De los pueblos, como de los hombres, sólo nos quedan, al desaparecer, las imágenes talladas en las piedras de los caminos, los raros manuscritos conservados por milagro o los poemas transmitidos oralmente de gene-

ración en generación.

Al principio, los artistas trabajaban en grupo o en tribus, en las noches de las cavernas, tras rudas horas de caza para sobrevivir. Ese arte anónimo, sin otra ambición que satisfacer la religión, perduró hasta el final de la edad media, pero se hacía siempre más visible a partir de objetos de la vida cotidiana. A cada siglo que pasaba se iba transformando, al mismo tiempo, en parte esencial de la cultura humana.

Desde el comienzo, las artes plásticas fundieron, en una especie de realismo absoluto y de surrealismo invencible, dos estados en apariencia contradictorios, el sueño y la realidad.

Recién en el Renacimiento, el artista se volvió individualista. A partir de ese momento surgieron repentinamente genios, que como astros fulgurantes iluminaban y dominaban por algún tiempo el mundo artístico, creando escuelas y seguidores generados por una fuerza incontrolable.

La plenitud del arte alcanzada por algunos de esos genios hizo que, según Mallarmé, la creación sobrepasase su contenido metafísico. La metafísica, sin embargo, se sitúa tan difícilmente en el formalismo de la filosofía que sólo a través de su obra puede recién el artista captar a veces el cosmos en circunstancias eternas.

El fin del siglo XIX aportó la gran transmutación de las artes plásticas, que pasaron a reflejar más crudamente la vida, el movimiento y el sentimiento. En el siglo XX y sobre todo en nuestros días, con esa transformación, con la agitación perenne en que vivimos, con los extraordinarios descubrimientos científicos que se suceden en ritmo espantoso, con las guerras y las revoluciones por todas partes, el arte se volvió parte indisoluble de la evolución psicológica y social, cada vez más evidente. De ello derivan escuelas, modismos que se suceden sin la duración necesaria para sobrevivir.

Verdad es que la juventud siempre tiene razón cuando, segura del presente, se proyecta hacia el futuro. Que usen en sus trabajos la pintura a óleo, la plástica, el bronce, el mármol o los materiales industriales, no interesa, mientras de ellos surja la creación, sino genial, al menos honesta. Viven los jóvenes un momento difícil y enmarañado entre movimientos y modismos momentáneos: el pop, llegado de los Estados Unidos, el op, ya casi agotado, hacen que muchos de ellos juzguen necesario basar sus trabajos en esas nuevas tendencias aún cuando les repugnen. Pero cuando en ellos existe la centella que ilumina siguen adelante y encaran su camino triunfal.

Más delicada es la situación de los artistas ya maduros o menos jóvenes que, sin fuerzas, enfrentan una nueva época diversa de la que se habían habituado a vivir. Lógicamente, sólo les restan dos caminos: o persistir en su obra constante, en su sentido profundo, aunque cambiando quizá la manera de expresarse, o la palinodia, es decir, retractarse, negarse a sí mismo. Actitud dolorosa asumida por algunos veletas que de repente adoptaron la abstracción "por vocación interior invencible", o el

tachismo, igualmente por “vocación interior invencible”, y ahora el op y el pop por la misma “vocación invencible”. Error grosero el de esos pseudo artistas al buscar, cueste lo que cueste, inserción en la vanguardia, o en el modismo del momento. No hay alternativa en el arte: ser pionero, ser creador o callarse. Picasso nunca imitó o siguió a nadie, pasó de un estilo a otro investigando siempre a su manera y siempre guardando intacta su personalidad extraordinaria. Así igualmente Marcel Duchamp, Chagall, Léger, Giacometti, Brancusi, Richter, para no citar a otros. Los amantes del arte, los peritos, distinguirán sin duda un Da Vinci de un Piero della Francesca, un Botticelli de un Rafael, un Goya de un Greco, un Chagall de un Miró, un Picasso de un Matisse y así sucesivamente. Es que, creadores honestamente sinceros, cada uno de ellos conservó, y conservará hasta el fin, su sentido profundo de ver el mundo que los cerca y su personalidad inconfundible. Afirmo, como profesión de fe, que la creación es un acto solitario y aún cuando por sí proliferen pintores y escultores, el arte eterno está reservado a aquellos pocos capaces de grandes sacrificios y grandes vuelos en alturas casi inalcanzables, abandonados sin reserva a sus dioses y a sus demonios interiores.

MARTINS, Maria. *A Bienal e o Itamarati*, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 29 oct. 1967.

Iara

Iara está enamorada del amor.

Es la sirena del Amazonas.

No importa cuán distante pueda estar el amor, Iara canta su canto de seducción. No importa cuán perdidamente enamorada de un mortal se sienta, el amado oye su canto y la escucha a Iara.

¡Pobre de él si la oye dos veces! Irá entonces atrás de ella.

Él la busca. Ahí está ella, surgida del gran Río, sobre una Victoria Regia, un lotus carmín del Amazonas. Es tan blanca que reluce el reflejo verde de las hojas. Sus ojos de esmeralda tienen la claridad y la perfidia de las aguas. Su pelo rubio verdoso la envuelve con una seducción distinta.

Él ya no puede resistir -ha oído su canto de tentación.

Iara le ofrece una flor y el beso de la muerte. Desaparece con ella en el río. Juntos siguen el curso del agua -un camino a veces calmo, a veces tempestuoso- hasta el momento en que un nuevo amor aparece, no importa en qué lugar del mundo inmenso, y Iara retorna para destruir a otro mortal que no pueda resistir la tentación de la asesina-Iara.

In catálogo *Amazonia* (Valentine Gallery, Nueva York, 1946).

CHANDON

desde siempre apoyando el **Arte** y la **Cultura**.



Caresses à la belle endormie

Texto en exclusiva para ramona de la prestigiosa lingüista reconstruyendo la génesis del texto de su tía abuela cuya traducción presentamos por primera vez en español en este número.

Sophie Fisher

Empezó cuando éramos chicos, al terminar la guerra, con uno de esos paquetes que llegaban de Francia.

Mi hermano Pablo relata:

“... El tema familiar lo recuerdo perfectamente porque estábamos almorzando cuando sucedió. Papá abría las cartas a mediodía, en la mesa del comedor. Yo lo vivía como una ceremonia curiosa, con una participación restringida, porque por supuesto leía o comentaba lo que estimaba y el resto mutis. Lo que es lógico pero provocativo. Al menos a mí me quedaban siempre las ganas de saber TODO sobre las cartas celestes que venían de Europa, curioso ese celeste de vía aérea. La 'semántica' del aire y del cielo funcionaba a pleno. ¿cuál será el color de los mails? Así 'tengo el flash' de haberlo visto abrir el sobre, leer la carta y salir corriendo al tiempo que preguntaba qué había pasado con el envoltorio de la lata de *marrons de l'Ardeche* al natural (para cocinar) que había abierto hacía un rato, justo antes del almuerzo y que era el regalo...”

... Pero esa vez pegó un grito acompañado de un impropio, algo como 'merde!', palabra que no usaba demasiado en frío.

Preguntó si se había tirado el contenido del cesto (canasta) de los papeles donde había echado el envoltorio de la lata de *marrons*. Lo encontró arrugado sólo, supongo, por el hecho de que uno arruga lo que tira al cesto de papeles, cosa que hacemos sin saber bien por qué, si es como desdén a lo que ya no sirve, si es para que ocupe menos espacio, o si es un acto de poder por sobre la voluntad del otro, que prolijamente pensó, escribió, corrigió, dobló, ensobró, franqueó y envió el mensaje. Así recuperó un dibujo a lápiz o carbonilla, que resultó ser un Francis Picabia que Lydie le había enviado como reconocimiento a los múltiples envíos, no sólo de algo de dinero, sino especialmente 'aux colis' de la Cruz Roja Internacional, cajas en la que iban desde una lata de jamón cocido SWIFT, junto a otras de Corned Beef, leche en polvo NIDO, harina, azúcar y otras tantas codiciadas vituallas que partían regularmente de la poderosa Argentina hacia la miserable Francia de la época, en plena reconstrucción y con restricciones alimentarias (los bienes esenciales estaban racionados).

Papá desarrugó meticulosamente el arrugado papel, arrugado por el gesto evacuatorio doméstico, ya menos arrugado lo hizo enmarcar, y lo tuvo siempre en su habitación, desarrugándose por acción del tiempo

que permaneció entre un *passé-partout* y un vidrio.”
(carta del 1° de febrero 2002) (1)

A partir de ese momento, Picabia, pero también la historia de Lydie Sazain-Levassor, casada con el hermano de nuestro padre, se identificó para nosotros con esa aventura “del” dibujo arrugado, al que años después llamé *Caresses à la belle endormie*.

1) Pablo Fisher, fragmentos de una carta del 1° de febrero 2002, a propósito de la llegada del dibujo de Picabia a casa.

1950

Luego, fue en junio de 1950 que, con mi padre, hice mi primer viaje a Europa. Viaje en barco (el *Eva Perón*) en el cual nos enteramos del principio de la guerra de Corea. Llegada a París vía Boulogne-sur-Mer, encuentro con mis tíos y mi primo en una ciudad que me parecía vieja, sucia y descascarada respecto de Buenos Aires.

Tenían un departamento pequeño en el Bd. Suchet cerca del *bois de Boulogne* en el que estaba ella, grande, fuerte, fumando continuamente, tosiendo. Sentada. La “*femme assise*” era su posición. Sentada en uno de esos sillones Luis XVI, una pierna doblada bajo el peso del cuerpo e inclinada sobre una mesita redonda abarrotada de papeles y de libros y de ceniceros llenos. Era y fue su posición habitual, un modo de ver y de controlar desde un punto a un entorno del cual ella era la referencia.

En verano, algunos meses después, Le Cannet, en los alrededores de Cannes. Vivían en la casa parroquial de una iglesia medieval. Había el típico jardín de cura y pocas habitaciones. Nosotros pasábamos para tomar el tradicional té de las cinco y, un atardecer, con nuestro pequeño Renault 4, llevamos de regreso a dos señoras: una, Mme Olivé era la madre de Lydie, la otra su gran amiga, Olga Picasso.

A la otra Olga, Olga Picabia, la conocí en mi segunda llegada a Francia. Esta vez también después de un mágico viaje en barco, siempre el mismo, pero con otro nombre: *Libertad*. Fue el 31 de enero del 65, cenando en casa de Lydie y Pierre.

Y esas mujeres, cercanas, lejanas, constituyeron a lo largo de los años la perduración de una aventura que Lydie logró finalmente escribir y que hoy podemos leer.

1953

Otros hitos dibujan esos encuentros. En 1953, preparando un diploma



2) Sophie Fisher, *Rimbaud et les poètes contemporains*, Alianza Francesa Buenos Aires, noviembre de 1953, 21 págs., dactilografiadas.

de la Alianza Francesa de Buenos Aires sobre "*Rimbaud et les poètes contemporains*" (2), Lydie me manda una larga carta, la que iniciará nuestra prolongada correspondencia, en la que reaparece Picabia, pero no sólo él, también Brancusi, Germaine Everling, Duchamp, en un relato-memoria-diálogo que señalará su escritura.

El artista -porque eso era parte del tema- debe poder expresarse "libremente", despojarse de lo "aquirido", repudiar toda disciplina mental, pensar "a nuevo" en toda circunstancia. Cito fragmentos de su carta: "El alma tan vacía, tan desnuda, como si te sacaras el vestido", le decía Brancusi. "En la actitud exactamente opuesta a la del cristiano". Pero esa búsqueda del ser real que cada uno lleva en sí, se hará individualmente. No hay recetas.

Frente a una tela sobrecargada, le decía a Picabia: "No comprendo, ¿qué quisiste expresar?", "Nada", me contestó. "No hay nada que comprender, hay que sentir, ¿qué sientes?". Logré anunciar: "una espantosa angustia". "Bien", me respondió, es mejor, el artista expresa lo que siente; es necesario que su riqueza o su pobreza sean sentidas, poco importa si lo que sientes es diferente de lo que yo sentí haciéndolo: basta con que tu impresión sea nueva y sincera. Poco importa si una segunda mirada te da una sensación diferente. Incluso es mejor. Lo ideal es haber olvidado la primera sensación. Para qué rehacer el camino recorrido, nunca hay dos días idénticos y siempre un mañana nuevo, virgen, que nos espera y del cual somos dueños, si lo queremos".

1965 y después....

Cuando llegué a París en enero del 65 me alojé en casa de Lydie y Pierre. Un gran departamento justo al lado de la iglesia española del *XVIème arrondissement*. Vivíamos allí no sólo ellos y mi primo Claude-Olivier -que en ese momento hacía la conscripción-, sino nuestro otro primo Harold, hijo de la hermana de mi padre, personaje fascinante que sobrevivía con la venta de piezas de anticuario...

Ritmo de vida extraño para una porteña porque pocas veces la casa se agitaba antes de mediodía, ahí mi tío salía, hacía las compras *-le ravitaillement*, término que recordaba la guerra-, ella tomaba un largo desayuno, leía y releía algunos libros. Y cuando yo pasaba me contaba el capítulo elaborado durante la noche.

¿De qué? de una novela que nunca sería escrita y que relataba (¿seguía, imaginaba?), la historia de una familia con sus relaciones, sus encuentros, sus desencuentros, y esos en varias generaciones, lo que la obligaba a construir, mentalmente, una suerte de plano complejo de idas y venidas en el tiempo. A una pregunta mía: "¿Por qué no lo escribe?", la respuesta fue: "Si lo escribo pierde todo interés, se vuelve algo banal, sin vida, sin movimiento". Y así se lo contó durante más de treinta años...

Tenía una casa familiar en Étretat, lugar del cual su padre fue “maire”, un intendente que propició cantidad de trabajos públicos como rehacer el “antiguo mercado”. La primera casa se llamaba *La Passée* y había sido el atelier de su abuelo Olivie, un pintor retratista contemporáneo de los impresionistas. Desde y hacia allí empezó una correspondencia de esas que ya no existen. Era el modo de decirse, de saber del otro, de aconsejar, de quejarse, de contar la vida cotidiana. Un vivir cotidiano que también incluía al otro. Luego, habiendo comprado otra casa, justo enfrente, y que pertenecía a una tía, *Les Fondrets*, a la cual se habían transferido definitivamente hasta el incendio (3) que la destruyó completamente en 1979, seguimos no sólo escribiéndonos sino viéndonos en la “nueva” casa, *Les Genêts*, que había pertenecido a un gran actor de fines del XIX: Mounet-Sully.

Las cartas terminaban, según el humor y el tema del día, con un : “*Je t'embrasse comme je t'aime c'est-à-dire, très fort. Donne aussi des nouvelles. Lydiotte du coin*”. Otras variantes de esa firma -que utilizaba ya en su época Duchamp- son: “*Lydie Hott*”, “*Lydihott*” o “*Lydiotte*”, que por supuesto juegan con las palabras: la idiota de la esquina o la idiota o -mejor- con un sesgo africano: “*Hott*” (entote).

Creo que ese modo de construir su persona en el intercambio con una mujer mucho más joven que ella encuentra su explicación en las últimas frases de la Introducción, escrita en 1977, a su libro:

“... uno podría extrañarse de la ingenuidad y de la ignorancia de las jóvenes de 1927. Hay que recordar que éstas, educadas con austeridad durante la guerra del 14-18, tenían todavía la candidez, el ideal de pureza de las generaciones precedentes. No eran 'liberadas' simplemente 'amuchachadas' (*garçonnières*), sólo deseaban la libertad de vida y la igualdad en el trabajo de sus hermanos. Fueron las mayores, quienes, obligadas a reemplazar de sopetón a los hombres, se habían poco a poco liberado de una sujeción de siglos para inaugurar una nueva era para las mujeres” (4).

Con el tiempo y la distancia, queda la presencia de una persona inteligente, llena de consideración, de atención al otro. Y eso junto a grandes escenas de gritos e imprecaciones entre ella y mi tío, las que, *dixit* mi primo Claude, eran como cuando “La reina de Saba se dirigía al emperador de Babilonia” a propósito de un plato, de un detalle, de ese “algo” que es lo imponderable de las relaciones familiares.

Y que hace que a cada viaje a Étretat su figura imponente me falte y esté allí, “ruidosamente virtual, curiosamente inmóvil” (5).

París, 5 de noviembre del 2005

(ramona, “Sobre Dada”, Bs.As., diciembre 2005)

3) En el incendio de esa casa, hecha principalmente de madera, no sólo se perdieron muebles de “época”, piezas de Sèvres del XVIII, libros, sino también algunos cuadros y sobre todo dibujos como el que tuvimos en Bs.As. Éstos se hundían en los estantes de las bibliotecas. Buscando un día algún libro y habiendo encontrado no recuerdo si un Picabia o un Duchamp, mi tía me dijo: “*Ah! il était là?*”... y allí quedó y se quemó.

4) Lydie Fisher Sarazin-Levassor, *Un échec matrimonial. Le cœur de la mariée mis à nu par son célibataire même*, Prefacio de Marc Decimo, Les Presses du Réel, Dijon, 2004.

5) Como lo escribe mi hermano Pablo...

María como desobra: a través del toque

Raúl Antelo

Cuando André Breton y Marcel Duchamp organizaron, en la galería Maeght de París, la *Exposición Internacional del Surrealismo*, entre mayo y junio de 1947, Duchamp se reservó el diseño del catálogo. Produjo entonces una serie de moldes de un pecho femenino, recortados en espuma (pero modelados previamente, en yeso, sobre el cuerpo de su amante, la escultora brasileña María Martins) los cuales, pintados uno a uno por él y el artista americano Enrico Donati, fueron enmarcados luego en una caja de terciopelo negro y recibieron el irónico título de *Se ruega tocar*. Esas prótesis son un ejemplo del desplazamiento, en el arte de Duchamp, de lo visivo a lo táctil, recurriendo en ese caso, subrayémoslo, a materiales no convencionales, en busca de una experiencia *infraleve*.

En la Exposición había, además, una instalación de Duchamp, más tarde perdida, *El rayo verde*. Era un ojo de buey, de no más de 30 cm, practicado sobre una tela verde que forraba toda la sala, a través del cual se veía una fotografía del cielo, superpuesta a otra del mar. La línea del horizonte era intermitentemente iluminada por la luz verde que emanaba de un tubo de neón. La instalación se completaba con una mesa de billar colocada frente al ojo de buey, donde se había dispuesto una escultura de María Martins: *Le chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits*, sobre la cual llovía incesantemente. Si superponemos ambas obras, la tapa del catálogo de lujo y la proto-instalación del rayo verde, estamos a un paso no más de su última y clandestina instalación, *Dados*, cuyo primer esbozo, de ese mismo año, se llama, sintomáticamente, *Dados, María, la caída de agua y el gas de iluminación*.

Para ver *El rayo verde*, había que mirar por un agujero. Para ver *Dados*, también. Y aunque lo que vemos no se toca, tocamos el medio técnico, pero también el encuadre, por el cual vemos lo que vemos: la puerta. Sentimos su olor, su temperatura, su sequedad. No podemos no sentirlo. Del otro lado, inerte, nuevamente un pecho moldeado en yeso y cubierto por piel de cerdo. Otra vez, el cuerpo de María Martins, yacente pero acéfalo, transformado en prótesis de sensibilidad y sentido.

Nadie ha olvidado esa escena de *El perro andaluz* en que un hombre alisa los pechos de una mujer desnuda y ellos se convierten en nalgas. Francisco Javier San Martín nos recuerda que, en *La edad de oro*, Dalí también proyectaba abdómenes y muslos desmontables, aislados y espectrales, excesivamente blancos y enmarcados en lo negro. La visión debería ser acompañada, en la audiencia, por unas prótesis de goma, unos pechos túrgidos que los solteros podrían manosear masturbatoria-

mente sin recelo. Baudelaire, en uno de sus poemas en prosa, *El deseo de pintar*, nos dice que la alegría y el goce de la risa son inherentes a los sentidos, en tanto van más allá de sí mismos, en el contenido de su afuera. Los sentidos irrumpen en el desborde de una sensibilidad, como en la carcajada, por ejemplo. Allí se tocan y, al tocarse proponen el goce del límite. Cuando los sentidos se tocan entre sí, es decir, se tocan en el lenguaje, se tocan en la lengua, se tocan también *dentro* de la boca, como cuando sentimos el perfume de café o tabaco que sale de otra boca, de forma infraleve. Pero ese toque, al mismo tiempo que aproxima a los dos cuerpos, los espacia. No se penetran, no producen el arte (la *aistesis*, el toque) y mucho menos el ilusorio arte total o sublime. Sólo producen exceso, estertores, estremecimiento.

Jean Luc Nancy, un pensador del contacto, extrae de esa experiencia del toque infraleve algunas consecuencias. La suspensión de las propiedades inherentes a cada sentido, el *tocar-se* como experiencia an- o sin-estésica, no es un modo de la penetración sino de la constitución. Cada sentido se constituye en ese hiato entre la producción y lo producido. Pensemos en obras olfativas de la primera época de Duchamp, como *Belle Haleine*, *Eau de Violette* o bien en propuestas sinestésicas como *Why not sneeze*, *Rose Sélavy*?

En la boca (la puerta), el umbral de la existencia es, en definitiva, el cuerpo. Allí los sentidos tocan la lengua. Pero la tocan como un efecto corporal y material, en que sentido inteligible y toque sensible se equivalen hasta anularse mutuamente. El rayo verde=*Le rayon vert*. El Gran Vidrio=*Le Grand Verre*. Sensiblemente, *vert* y *verre* suenan igual, tocan del mismo modo nuestro oído. Luego, ambos tienen valor equivalente. El vidrio marca el contacto imposible con lo infraleve.

Por eso, en muchos pasajes, Nancy argumenta que no tiene sentido hablar de cuerpo y pensamiento como de cosas separadas. Cuerpo y pensamiento no son más que el tacto uno del otro, el toque de la distancia de uno en relación al otro y de uno en el interior del otro. Este toque no es nada más que el límite de la existencia, la experiencia límite de amor, dolor o pasión, que no señala una materia sino un paso *-un paso no más allá-* de lo inteligible a lo sensible, el *entre* previo a toda estratificación estereotipada (pasivo / activo, paciente / agente, sensible / inteligible). Allí se rescata lo sublime contemporáneo, el nombre catacrético de ese cruce o travesía de lo irrepresentable del arte. El fin del arte.

Se ruega tocar quiere decir entonces se busca la palabra, que siempre

es una palabra extranjera, se la toca y, al mismo tiempo, se la neutraliza, se la perturba (*toucher à*) hasta imposibilitarla (*L'impossible*, la escultura de Maria Martins, de 1947, en el Malba), despojándola de un contenido sensible como tal. El *entre* es la condición misma de la existencia, el espaciamento tocado, alucinado, que desencaja el porvenir. Lo Real, diría Lacan. El cuerpo del sentido -secundaria Nancy- un sentido que no es en absoluto la encarnación de la idealidad del sentido, sino, por el contrario, el fin de su vieja aspiración ideal, el fin del sentido, el *non-sense*. O mejor, el *ab-sens*.

Este trabajo del cuerpo, del cuerpo del sentido, que comienza con los *ready-mades*, que se continúa con las palabras bífidas de *Anémic cinema* y que desemboca en *Se ruega tocar* o, más aún, en *Dados*, nos presenta un único e incontestable hecho material. Hay múltiples sentidos. Pero no hay, necesariamente, un sentido común, con lo cual no hay tampoco comunidad de sentido entre los sentidos y el lenguaje. El sentido es infraleve. En el caso de *Se ruega tocar*, el seno modelado y pintado que debemos palpar no es ya la reproducción de un modelo -Maria- sino la modelización de un modelo que, en sí mismo, presenta el abandono, su deshacerse como modelo, su desobra. Alcanzamos así no ya el fin de un *affaire* pasional sino el fin del arte, en cuanto desbordamiento y desdoblamiento del acontecimiento en la repetición.

Rose Sélavy. Eros es la vida. Pero también Rose (ARS) es la vida. No hay arte sino *entre* las letras porque no hay arte si no es *entre* las artes. Ese finito infinito del límite, ese fin del arte, no llega a ocultar (a cerrar la puerta) a un *pensamiento finito* construido desde y para la técnica. Toda prótesis, toda repetición, toda respiración artificial es una forma de compromiso con el mundo. En ese sentido, Duchamp es auténticamente *creacionista*, en el sentido que se definía, en cuanto tal, su amigo Huidobro, el de que toda creación no es sino la *tekné* de los cuerpos. Eva futura. Por eso diríamos que el discurso crítico no trata de llevar las palabras hacia algo que podríamos llamar el *sentido* de la obra. No hay tal. Por el contrario, la crítica se ha dejado tocar, se ha contagiado por esa interrupción del sentido. Ante la obra, en el museo, que pide "prohibido tocar", reaccionamos de modo diverso porque ahora ya sabemos que tocar es siempre tocar más allá, tocar lo intocable, tocar el más allá del límite que se toca sin tocarlo. Por eso *Se ruega tocar*, porque ni las palabras conseguirán tampoco saturar el vacío abierto por la terca y obstinada *aparición* (que no aparenta) de las imágenes.



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**
Coordinador: Dr. Norberto Griffa

- **en Gestión del Arte y la Cultura**

Coordinador: Lic. Enrique Valiente



Sede Académica Caseros
Valentin Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

Art Basel en Miami

Paraje aéreo
3 noches de alojamiento
Hotel Riu Florida

U\$s 860.-*

ARCO en Madrid

Paraje aéreo
5 noches de alojamiento
Hotel categoría 3 estrellas

U\$s 936.-*

* Precio por persona en base doble.
Impuestos incluidos.
Sujeto a disponibilidad y/o cambios sin previo aviso

Para los lectores de *Ramona*:
Con cualquier compra para sus vacaciones
de este verano se lleva un regalo especial

4314-0778 | e-mail: info@viajobien.com | www.viajobien.com

EDITA viajar | Córdoba 785, 8º piso, 761, Capital Federal 4314 0778

viajobien.com

“El ensayo del traje de novia es un imperativo”

El casamiento de Duchamp

Gonzalo Aguilar

“Je ne suis pas une mante religieuse et je n'avais pas mille envies de dévorer mon époux. Ni artiste, ni intellectuelle, très moyenne en tout, ce n'est qu'au fond de moi-même que se situait ma déception”, 125.

La mayor tentación al escribir sobre el casamiento de Marcel Duchamp con Lydie Fischer Sarazin-Levassor es considerarlo como parte de su obra artística. Son muchos los indicios que nos conducen en esa dirección: la novia vestida por el gran celibataro, la intervención en el casamiento del sardónico Picabia, la filmación de la boda a cargo de Man Ray, el carácter sorpresivo del anuncio que conmocionó el mundillo artístico de entonces (y a los amigos más cercanos), el carácter entre bonachón, ingenuo y ramplón de la elegida, la escasa duración de la pareja, la significación que adquirido con el tiempo cada acto del artista francés. Sin embargo, esta lectura sería el síntoma de algo dramático tratándose de Duchamp: la imposibilidad de leer sus actos fuera de la esfera estética. O, lo que es peor, hacer del *anartista* del siglo XX una suerte de *artista de tiempo completo*. Duchamp destruyó la noción de arte pero todo lo que hizo es, a su vez, susceptible de ser leído como tal.

De alguna manera él había jugado con estas ambigüedades: el cheque manual y falso con el que le pagó una operación a su dentista apostaba a la previsible sobrevaluación en el mercado del arte que Duchamp conocía al dedillo sea como artista que había logrado seducir a la elite norteamericana sea como *marchand* de la obra de Brancusi. Pero también es verdad que buena parte de su obra está construida sobre la indiferencia, el retardo, la anestésica y que el mismo se había definido a sí mismo como un “respirante”. La misma Lydie Fischer Sarazin-Levassor reconoció este carácter indolente de su marido y sus mayores preocupaciones: respirar, pensar acodado en una ventana y jugar al ajedrez. “Je n'avais pas encore compris que l'évasion que procure le jeu d'échecs, était absolument nécessaire à Marcel comme l'air qu'il aimait tant à respirer profondément, que le côté abstrait de la spéculation de penser, chasse les petites idées qui encombrant la tête”. (1)

La edición, en el 2004, de las memorias de Lydie Fischer Sarazin-Levassor,

1) *Un échec matrimonial (Le coeur de la mariée mis à nu par son célibataire même)*, París, Les presses du réel, 2004, p.41 (a partir de ahora cito esta fuente sólo por el número de página entre paréntesis).

esposa de Marcel Duchamp, constituye un intento de rehabilitar una figura -la de la propia Lydie- que había quedado en la historia del arte como la esposa mal amada de Duchamp. Ella no había sido de las mujeres más importantes en la vida de Duchamp (está muy por detrás de Teeny Duchamp, Katherine Dreier, las hermanas Stettheimer, Maria Martins, Mary Reynolds, sus hermanas Suzanne, Madeleine e Yvonne Duchamp) y a diferencia de las otras, no tenía ningún conocimiento del arte ni ninguna admiración particular por el arte de Marcel (en un momento de sus memorias, habla muy despectivamente de los *rotoreliefs*). Hija de un industrial y casada con Duchamp aparentemente por motivos exclusivamente económicos, Lydie sólo había entrado a la leyenda duchampiana porque, según el testimonio malicioso de Man Ray, le había pegado a su marido las piezas de ajedrez al tablero. Aunque es el único acto que la ha proyectado en el mundo del arte y de su anecdotario, Lydie asegura que la historia es falsa y que la inventó Picabia con el fin de desprestigiarla: “*Inutile de dire que la farce de l'encollage des pièces sur un échiquier racontée par Man Ray n'a jamais eu lieu ailleurs que dans l'imagination de Picabia*” (173).⁽²⁾ Pese a todo esto, lo cierto es que Lydie fue la única que logró llevar al gran soltero al altar y que desconectó, aunque sólo sea por unos meses, lo que Carrouges llamó “la máquina celibataria”. Lydie y Marcel se casaron por Iglesia, ella con traje de novia y él con un frac hecho en Escocia. “*Marcel en vue de son mariage (faut ce qui faut) s'était commandé un ou deux complets en plus de la jaquette chez un tailleur d'origine écossaise Auld Baille, qui pratiquait déjà et depuis fort longtemps une sorte de mesure industrielle*” (54). Aunque el casamiento sorprendió a todos, la esposa señala que, con el casamiento, el mecanismo del “calculador” Duchamp, como ella lo llama, estaba al descubierto: “*On s'attendait et on espérait quelque excentricité de Marcel mais, justement, l'excentricité était de se marier très classiquement, de la manière en plus bourgeoise*” (57). El matrimonio no dura más de tres meses y Lydie finalmente descubre que él era “*vraiment egoïstement célibataire*” (162). Duchamp se deshace de ella quien sufre su primer desengaño amoroso. Muchos años después, Lydie Fischer Sarazin-

2) La versión de Man Ray en su *Self Portrait* es como sigue: “One day he [Marcel Duchamp] confided to me that he had met a very nice young person, daughter of a well-known manufacturer of automobiles, and was going to marry her. Could he bring her around to be photographed? I could not help thinking this was one of his self-contradictions - I could not imagine him married (...) I had it from Picabia afterwards that things did not run too smoothly. After dinner, Duchamp would take the bus to Nice to play at a chess circle and return late with Lydie lying awake waiting for him. Even so, he did not go to bed immediately, but set up the chess pieces to study the position of a game he had been playing. First thing in the morning when he arose, he went to the chessboard to make a move he had thought out

during the night. But the pieces could not be moved. During the night Lydie had arisen and glued down all the pieces" (New York, Bullfinch Press, pp.189-190).

Leviassor escribe sus recuerdos de esos años.

Pese a su ingenuidad (o tal vez por ella), Lydie hace apreciaciones muy sagaces de su marido. *Un échec matrimonial* confirma lo que ya se sabía por las diferentes biografías: el iconoclasta Duchamp era un buen burgués de provincia que mantenía una devoción casi sagrada a la vida familiar: "*Une famille Duchamp très unie, restée provinciale, vivant bourgeoisie en bons normands, assez réactionnaires et cela faisait une opposition très apparente avec les idées d'avant-garde qui se discutait*" (33). Muchas cosas de su obra se comprenden mejor si se sabe que Marcel era el menor de dos hermanos que, a su vez, eran dos grandes artistas. En ese culto por la familia, no es de extrañar el cuidado que Duchamp puso en la ceremonia del casamiento en la que siguió fielmente todas las tradiciones. Lydie además hace observaciones sobre la extraña economía de su marido que excedía la cuestión del dinero para convertirse en un estilo de vida. Habla varias veces de su "*sobriété*", de su inclinación a "*dépenser inutilement*" pero a la vez a vivir con lo "*plus strict minimum*", y a que "*cherchait à stabiliser sa vie*" (67, 71 y 27). Otro detalle exquisito: Marcel tenía "*une horreur presque maladive de tout poil*" (69).

Lydie finaliza sus memorias con una observación emotiva: 1927 es el año en el que Duchamp abandona el arte, se dedica al ajedrez y se casa con ella. ¿Fue todo esto un proyecto conjunto del monstruo calculador o es una simple coincidencia? De la lectura de *Un échec matrimonial* se infiere que todos son engranajes de la misma maquinaria: Lydie no es otra cosa que el no arte, aquella que finge hacerse la vanguardista por unos días, que prefiere la calidez del lecho nupcial a la frialdad del arte, la que puede enfrentar por amor el "*véritable schibboleth hébreu*" a la que la someten en la casa de Brancusi y a la que Duchamp asiste con el "*visage glacé, froid comme la lame d'un couteau*", 96. El fracaso, entonces, no es sólo de ella sino que es sobre todo de Duchamp que una vez quiso abandonar el arte con un casamiento inesperado pero que con el tiempo también se convirtió en arte, presa de la trampa que él mismo había urdido.



Hace 15 años comenzamos a trabajar con el sueño de construir
un país mejor a través de la solidaridad,
la educación y la cultura.
Hoy, como cada día, renovamos nuestro compromiso
para que ese sueño sea posible.



Otra forma de llegar

www.fundacionandreani.org.ar
4016-0805

Las chicas superpoderosas: Katherine, Lydie & Maria

Un tríptico amoroso: en la construcción de la biografía de Marcel Duchamp observamos algunos nombres femeninos que se van posicionando como vectores clave. Un bosquejo narrativo de algunas anécdotas que comienzan a transformar la historia del arte del siglo XX.

Rafael Cippolini

Uno

Hagamos el ejercicio y tracemos mentalmente el primer diagrama de esa biografía: se trata de una irrupción inicial y muy temprana, en los primeros meses de 1917, que corresponden a un Duchamp aún veinteañero que trama la presentación del célebre urinario, (cumpliría los treinta a fines de julio, un año antes de partir hacia Buenos Aires). Estamos en los preparativos de la segunda exposición de arte moderno en Nueva York, en las antecámaras del segundo gran escenario luego del inolvidable y axial Armory Show, cuatro años antes. Es en estas circunstancias, en la excitación por embestir nuevamente contra la National Academy of Design y construir una novísima escena local para el arte moderno en los Estados Unidos que Duchamp conoce a Katherine Dreier, la primera de nuestras chicas (confieso que estuve tentado de articular todo este ensayo como una partida de ajedrez, a sabiendas de lo *kitsch* que este gesto resultaría).

Dos

Dreier, la chica acaudalada de ascendencia alemana, ex estudiante de la Brooklyn Art School y del Pratt Institute, estaba pronta a cumplir los cuarenta. Era miembro de la Society of Independent Artist (junto a Glackens, Arensberg y Marin, entre otros), institución que, fundada con la consigna "ni jurado ni premios" aceptaba a cualquier artista que contribuyera con una cuota anual de cinco dólares y otra de admisión de un dólar. Dos días antes de la inauguración de la segunda exposición -en la que participaron 1200 artistas- se registró el escándalo: los admitores debieron decidir por votación qué hacer con el envío de un tal Mr. R. Mutt, oriundo de Filadelfia, quien ofrecía a exhibición una obra-urinario bajo el título de *Fountain*. Dreier votó en contra de la inclusión y desconociendo la verdadera identidad del remitente propuso a Duchamp, con quien habían sido presentados muy poco antes, realizar una charla sobre su concepto de *ready-made* para señalar las diferencias. La charla

nunca se hizo, ya que el invitado se rehusó.

Dreier, admiradora y alumna de francés de MD, venía de fracasar sentimentalmente (había descubierto que su pretendiente era bigamo). En poco tiempo, se convirtió en un nombre clave para el arte moderno estadounidense y en una presencia permanente en la vida de Duchamp hasta su muerte, en marzo de 1951. Éste la sobrevivió 17 años.

Tres

Para los porteños, la figura de Katherine Dreier tiene una valoración especial: viene a representarnos la dimensión y visión paralela del viaje que Duchamp hizo a la ciudad. Cuando Katherine se enteró de su expedición sudamericana, decidió concretar una estadía en paralelo. No nos olvidemos que Duchamp no llegó solo al puerto de Buenos Aires: desembarcó con su amante del momento, Ivonne Chastel, ex mujer de Jean Crotti, futuro marido de su hermana Suzanne. En abril de 1919 (dos meses antes que MD) Katherine emprendió su regreso a Nueva York con cuatro souvenirs que harían historia: una cacatúa colorada a la cual bautizó Koko, dos obras de Duchamp: *À regarder (de l'autre côté du verre) d'un Oeil, de près pendant presque une heure*, estudio para el *Gran Vidrio* y *Stéréoscopie à la main*, recientemente reformulada por IMA DuBA para la última edición de Estudio Abierto (1) más todo el material para el libro que se editaría un año más tarde con el nombre de *Five Months in the Argentine. From a woman's point of view 1918-1919*, del cual en este número de ramona presentamos un fragmento, en su primera traducción al castellano realizada por Claudio Iglesias (2).

Cuatro

Recién en los últimos años (desde fines de los noventa) se comenzó a organizar el cuantioso archivo de KD (3). Sin embargo ella es, de las tres chicas que vertebran estas notas, quien menos ha pasado inadvertida por los tempranos biógrafos de Duchamp. Adelantémonos un poco: María

1) MD jaque mate DJ fue el título de una intervención -auspiciada por la Embajada de Francia en el país- del Instituto Marcel Duchamp en Buenos Aires (IMaDuBA) en el ya tradicional evento producido por el Gobierno de la Ciudad Autónoma.

2) Fue una (otra) obsesión del Editor Fundador de esta revista editar el texto de Katherine Dreier. Mucho antes de la edición del primer número de ramona, Bruzzone pesquisó este libro, difundiendo entre un grupo cercano de amigos.

3) Para más información sobre la catalogación y clasificación de los papeles de KD chequear en el Katherine S. Dreier papers / Société Anonyme

Archive (Yale University)
<http://webtext.library.yale.edu/xml2html/beinecke.dreier.con.html>

Martins, seguramente la más interesante (en todos los aspectos), sin dudas fue la más secreta durante décadas (al menos para aquellos que no pertenecían al círculo íntimo del *Marchand du Sel*). Pero hoy nadie cuestiona que ella es quien mejor rankea: al fin de cuentas, es la afortunada que -según expresión unánime- logró cautivar el corazón de Marcel (además de haber inspirado obras ya clásicas en su producción como *Etant donnés* y *Prière de toucher*, sin olvidarnos de la sugerente *Paysage fautif* (una pieza abstracta en celuloide sobre fondo de satén negro que recién hace dieciséis años, tras un análisis químico, supimos que estaba realizada con semen).

Cinco

Si público fue el doble ingreso de Katherine Dreier en la vida de Duchamp, ya como promotora de tendencias emergentes en la segunda década del siglo pasado, ya en tanto su pupila y coleccionista, la irrupción de Maria Martins en la existencia del artista (una y otra ocurridas en Nueva York) es ostensiblemente más secreta y ambigua. Calvin Tomkins, su biógrafo canónico, sugiere que se conocieron y comenzaron la relación en 1943, luego de un encuentro en la Valentine Gallery, cuando ella tenía 43 años (13 menos que Duchamp). Tres años más tarde le dedicó la ya citada *Paysage fautif* que introdujo en una de sus *Boîtes-en-valise*. Su intensísima relación persistió hasta 1951, fecha en la que volvieron a verse en Nueva York y luego de la cual -hasta donde sabemos- ya no hubo contacto alguno (para otra exploración del vector-Martins recomiendo la lectura de *Maria como desobra: a través del toque* de Raúl Antelo en esta misma revista). Ingresems ahora al mundo de la tercera de las chicas: a Lydie Sarazin-Levassor, más de tres lustros menor que Duchamp y quien fuera su primera esposa, la conoció en Francia en 1927, una década después que a KD.

Seis

Lydie, hasta hace muy poco, no existía, o lo hacía de un modo típicamente duchampiano: con una gravedad infraleve. En las biografías del mentor de Rose Sélavy ella era un dato tan fugaz como vacuo, de forma similar a la valoración tradicional de su viaje a Buenos Aires. Por supuesto, toda biografía se compone de intereses y cada biógrafo subrayó lo que más le interesaba y convenía.

Pero persiste un dato para nada menor: Lydie fue la única que nos dejó un texto autobiográfico sobre Marcel. Tal como la enunció Macedonio (y como nos gusta especularla con el escritor Héctor Libertella) podríamos denominar *autobiografía ajena* al género transversal con el que Lydie Sarazin-Levassor reconstruyó una época de la vida de Duchamp

simplemente narrando su propia vida, esto es, utilizando a Duchamp como telón de fondo que pasa a un primer plano. Una biografía sobre el artista en primera persona del singular.

Siete

Incluso en su simpleza y gracia, el texto *Un échec matrimonial* es de una efectividad y complejidad notables. Cuando con Roberto Jacoby lo leímos por primera vez (luego de una reunión con Germán García y Ricardo Piglia -quienes nos entregaron una copia del original- en la casa de Bruzzone el 17 de agosto de 2003) nos dijimos: “¡Pero este libro es un invento de Duchamp!”. Se trataba -eso supusimos por su disposición gráfica- de la desgrabación de un monólogo realizado hace treinta años y plagado de anotaciones minuciosas que adoraría cualquier crítico genético; de un texto mecanografiado con interminables correcciones manuscritas (incluso correcciones de correcciones). En el momento en que nos disponíamos a publicarlo en nuestra revista nos enteramos que Marc Decimo, Regente del Collège de 'Pataphysique y estudioso de la obra del genio galo, tenía ya lista y a su cuidado una versión del texto que pasaría a formar parte del catálogo de la editorial *Les presses du réel* (el libro apareció en librerías francesas el año pasado).

Ocho

Volví a leer con especial atención el cierre-conclusión que Calvin Tomkins propuso en el capítulo dedicado a Sarazin-Levassor en su biografía duchampiana (4): según su opinión Lydie no entendió *nada de nada* y en esto radicaría la fascinación que nos provoca (5). Ese podría ser un primer pálpito: la posibilidad de encontrar en esa voz, en su estilo, la perspectiva de quien estaba en el momento justo y en el lugar justo, pero no era la persona indicada. Sin embargo, me permito dudarle. Si bien el libro se inicia con una afirmación que nos advierte: “Yo era joven y no tenía nada que ver con el arte; era deportista y estaba desorientada”, y las fotografías nos muestran a quien sin dudas puede representar a la perfección un personaje duchampiano (una muchacha obesa peinada con gomina, a la *garçon*) existe en la construcción de ese texto una astucia velada que dista mucho de una atontada ingenuidad. Marc Decimo sintoniza con este pálpito y defiende a Lydie. Ampara su diversidad y la opone a la de Duchamp, describiendo esa unión como dos disparidades inconexas que se cruzaron y al hacerlo crearon una zona. Propone a Lydie como la antítesis de la mojegata, una chica moldeada por su tiempo, producto de una familia en conflicto terminal.

Nueve

Esa primera persona, en la prosa de Lydie, se parece mucho a la de al-

4) “¡¡¡Duchamp casado!!!” en *Duchamp*, Editorial Anagrama, 1999

5) Cito: “(...) Cuando Marcel la acompañó hasta su habitación y Lydie trató de besarlo, Duchamp la rechazó y le espetó: ‘¿Todavía no lo has entendido?’. Les concedieron el divorcio el 25 de enero de 1928. La pobre Lydie, que terminaría casándose de nuevo, teniendo un hijo y escribiendo unas tristes memorias, nunca entendió nada de nada”. Pág. 365 Op. Cit.

gunos personajes de la maravillosa novelista Ivy Compton-Burnett: nos percatamos de un esmerado estilo en su desconcierto, en su vulgaridad, en su arbitrariedad y en su aburrimiento, pero por sobre todo en su inseguridad. Y como a muchos personajes de César Aira, los sostiene el capricho. Pero parece tratarse de un capricho crítico y a la vez pretérito lanzado contra ese mismo capricho. Sin embargo, Lydie nos aclara insistentemente y al modo de una revancha del destino, que su historia tuvo un final feliz. Y es que, al igual que Katherine Dreier, conoció el infortunio de un primer matrimonio que terminó en el desastre y buscó en consecuencia un equilibrio positivo para su experiencia.

Diez

Ahora bien, ¿por qué se casó Duchamp con ella? Tomkins descrea que sea por dinero y me sumo a este supuesto. Al menos, no sólo fue por esto. Arriesgo que Lydie comportó la apuesta de un *experimento matrimonial*. Es muy probable que el soltero quisiera experimentar, actuar por contraste y corroborar en carne propia qué significaba estar casado y hundirse en el destino que sus padres, burgueses de provincia, seguramente le desearon. Haciendo un mal chiste, podríamos decir que en verdad sólo estuvo casado con el ajedrez, ya que sabemos de sobra que al arte le fue infiel en varias temporadas (incluso cuando estas infidelidades también sean entendidas como arte).

Quizá sea lo mismo o algo similar a aquello que lo empujó a emigrar a Buenos Aires: el desafío de vivir otra vida, completamente desemejante. Plutarquicemos: no tenemos más que comparar el periplo porteño de Duchamp y el de Dubuffet (6) (apenas un lustro después). El promotor del *Art Brut* lo expresa muy claro en su tardía *Biografía a paso de carga* (1985): ya artista, decidió reinventarse como hombre desinteresado por las inclinaciones estéticas y la capital argentina se le antojó un sitio lo culturalmente alejado y por lo tanto óptimo para sus propósitos. Una forma de entregarse a la amnesia, de borrar las propias huellas y así lograr manipular lo más posible un destino.

Once

Marc Decimo llevó sus presunciones duchampianas aún más allá: para él su matrimonio con Lydie fue una forma de refuncionalizar su vida, de llevar la lógica interna de los *ready-made* a dimensión de olvido. Según Decimo, un *ready-made* es una puerta para volver a descubrir el mundo, una posibilidad para recuperar las sensaciones de ese momento inefable instalado en una era tan infantil como pre-lingüística (o sea, un recurso para recuperar el objeto elegido -ya una pala para la nieve, ya un seca-botellas- en una extensión pre-nominalista, ahí donde el estilo no

6) Al igual que Marcel Duchamp y Mac Decimo, Jean Dubuffet fue una célebre figura del Collège de Pataphysique.

es nada distinto a una cicatriz). Un estado que debía concebirse como una incitación a repensarlo todo en un juego interminable y dilatado (igual que en el ajedrez), al modo de una incitación a librar una interminable batalla contra la memoria (la enemiga soberana). Ahora bien: si su matrimonio con Lydie debe entenderse como un *ready-made*, Decimo entiende que no sólo debe haberle servido para purificar sus preconceitos sobre esta experiencia, sino además para exponerse sin reservas a la lógica del otro, que siempre suele ser mortífera.

Doce

Volviendo (una vez más) a los vericuetos narrativos de esta primera persona autobiográfica de Lydie: si bien supo ser ambigua con el tema económico, no lo fue así al acentuar un primer momento muy sexual en la pareja. Parece insistirnos: puede que haya sido por especulación económica, pero no duden que también lo movieron otras motivaciones.

Trece

El diagrama sin dudas podría tener forma de planisferio; pensémoslo así: Katherine es estadounidense, Lydie francesa y María brasileña. Dreier y Martins se sabían artistas (en el caso de la última, la importancia de sus obras está fuera de discusión). Ambas, además, con el plus de dobles o triples vidas: Katherine fue promotora y coleccionista de arte y María no sólo la mujer del embajador de Brasil en diversos destinos del planeta, sino una maravillosa estratega que se negó a formalizar con Duchamp. Lydie, finalmente, aquella que necesitó narrar a Duchamp, re-tratarlo en una historia ya póstuma.

Catorce

Finalicemos con este fugaz y último diagrama: rápidamente podríamos decir: la relación más extensa de Duchamp fue Katherine Dreier; la más intensa y glamorosa sin dudas María Martins y la más conceptual (y perdonen la exageración) Lydie Sarazin-Levassor.

Ya sabemos: antes y después hubo infinidad de amantes (un listado más o menos completo de las *Duchamp's girls* ameritaría todo un volumen), y no debemos olvidarnos que estamos siendo injustos con su compañera otoñal y viuda: Alexina Matisse, apodada "Teeny". Pero en definitiva no hacemos otra cosa que ejercer nuestro morboso placer de lectores y espectadores extemporáneos, y estas tres chicas se nos antojan, de momento, insuperables. Tres chicas verdaderamente superpoderosas.

Lydiotte: la mariée mis à nu par son célibataire même

Roberto Jacoby

A cada rato se descubren nuevas obras de Duchamp. Eduardo Costa descubrió una en el baño de un departamento del México DF donde estaba invitado a comer. El FBI investigó el ADN de una mancha espermática que tornasolaba cierto cartón para probar si era o no de Marcel. Los expertos recorren infatigables los diarios vecinales del Downtown para ver si los avisos que Duchamp colocaba allí en busca de diversos servicios: un valet, un lector de chino, una enceradora, conforman o no una serie significativa. Llegará un día en que todos hayamos descubierto una obra de Duchamp o bien hayamos descubierto que todo el mundo puede ser visto como una obra suya.

Yo encontré la mía (a la que por supuesto considero la más extraordinaria de todas las suyas) gracias a mi amigo Germán García, escritor y psicoanalista. Una noche, hará dos años, me comentó jocosamente y en parte incrédulo que una paciente suya le había pasado el diario mecanografiado de su tía abuela francesa, una tal señora Fisher. "A usted seguramente le interesan estas cosas" parece que le dijo: "Estuvo casada con Marcel Duchamp".

Cuando Germán contó además que su paciente era sobrina de Sophie Fisher, la renombrada lingüista argentina residente en París desde los años sesenta y que el libro era inédito, mi fantasía ramonil se desbocó. Esta humilde revista daría la primicia mundial y tal vez desnudaríamos la clave de la bóveda celeste que el gran Soltero había logrado mantener oculta. La verdad nunca revelada del misterioso matrimonio, cruelmente documentado por Man Ray, estallaría en la lejana Buenos Aires, elegida una vez por Duchamp para huir del mundo. Un extraño lazo anudaría la vida de quien escribió en su lápida-obra: "Además, hasta ahora se morían los otros".

Pero entre idas y venidas una pequeña editorial bretona nos ganó de mano e imprimió el manuscrito bien corregido y prologado. Pero no se produjo que yo sepa ninguna corrida mundial aunque como demostraré aquí por primera vez -si es que otro no me ha tomado la delantera, cosa que quizás suceda en este mismo número de ramona, pues las pistas están al alcance de todos- y anticipo sin más trámite: **el matrimonio con Lydie Sarazin-Levassor fue tal vez la obra más fabulosa del pacienzudo dinamitero del arte moderno.**

Si puedo aspirar al título de “descubridor” es porque la resistencia atroz ante la obra de Duchamp también se manifestó ante esta cuestión. La bibliografía afirma -contra toda evidencia- que el matrimonio con Lydie fue guiado por el mero interés dinerario incluso cuando se relata -como lo hace la propia Lydie en su diario- que previo a la boda su padre anunció a Marcel que estaba quebrado y que el estipendio otorgado a su hija alcanzaba apenas para que ella comiera regularmente sin mayores pretensiones.

Sintomáticamente, nadie sospechó nunca del matrimonio con Teeny Matisse, quien sí disponía (gracias a su separación de Pierre) de una valiosísima colección de pinturas que habría podido servirles para vivir cómodamente hasta el fin de sus vidas.

Claro que Teeny era bella. Era agradable e inteligente. Estaba empapada de arte. Era la mujer obvia para un galán esplendoroso y desabastecido como Marcel.

Para referirse a las nupcias con Lydie, en cambio los biógrafos acuden a motivaciones vulgares que son inaplicables a Duchamp. De este modo se privan de pensar en lo que era su pulsión más obvia: hacer obras más allá de toda obra. A él no le interesaba el capital sino el tiempo. Cuando quiso dinero le bastó con fabricar acciones.

Al contrario de lo que se sostiene, la unión con Lydie es inexplicable por fuera de la noción de obra ampliada instaurada por Duchamp. El matrimonio con Lydie es la más gratuita de todas sus obras, la obra invendible absoluta. La obra intransferible.

Basta leer el diario que comento para advertir la perplejidad de la propia joven. Cuenta allí que era fea, obesa, tonta y lo ignoraba todo sobre arte. Resulta sumamente dramático percibir cómo Lydie quiere creer hasta el final que Marcel la ama al tiempo que busca sin fortuna explicaciones y pruebas para esa pasión. No encuentra más que desdén y maltrato, pero jamás interés financiero.

El diario no desmiente la imagen que la autora tiene de sí misma: la comida y la bebida ocupan allí un lugar central mientras que las conversaciones con los grandes genios del siglo no le dejan más que polvillo (1). Cuando la Dreier inspecciona feroz sus conocimientos sobre arte moderno, Lydie se justifica con que salía poco y había estado enferma.

1) Reconozco aquí el único indicio que podría contradecir la proposición de esta nota. Cualquier foto de Dreier prueba que por lo menos en esos años al bello Marcel le gustaban las gordas feas. Claro que Dreier era rica y culta.

2) Lydie cuenta que Marcel pasaba horas disparatando con Picabia. El rol de Picabia en la consumación de este estético himeneo merece un estudio aparte. El diario relata y existe en general acuerdo en que el principal compinche de Duchamp los presentó y pujó para que se casaran. Pero la razones que se arguyen son demasiado bajas y nada convincentes. Yo arriesgaría que los dos amigos "ducham-picabieron" a la materia "Lydie" hasta convertirla en una obra efímera.

Podríamos recorrer los recuerdos matrimoniales de la "marrié" encontrando pistas por doquier. Pero para tornar plausible la hipótesis que entrego -sin otra contraprestación que la cita de fuente- menciono apenas dos argumentos difíciles de rebatir. Están explicitados desde el título de esta noticia.

La relación entre la casada y el soltero y la desnudez están entre los -¿cómo llamarlos?- motores, mottos, molinillos o motivos más recurrentes del prolífico legado de Duchamp. ¿Es posible no pensar entonces que su Casamiento es, entonces otra Obra sobre el casamiento, sobre el casamiento vaciado de sentido, indiferente, una decisión puramente artística?

Pero si este argumento no fuera convincente para algunos, aquí va la otra evidencia con la que espero dejar sentada mi tesis en forma definitiva. Uno de los pasajes más perturbadores e informativos de las memorias es cuando Lydie reproduce algunos célebres "calembures" que Duchamp elevó a la categoría de arte (seguramente la primera obra lingüística, pero ¿acaso hubo alguna de sus obras que no inaugurara un género?) y los denosta. Lydie se declara aburrida y lamenta que alguien inteligente como Marcel perdiera el tiempo en esas estúpidas distracciones infantiles (2).

Es decir que Lydie odia los juegos de palabras. Los detestaba en aquel momento y los detesta cuando dicta sus memorias.

¿Por qué entonces sigue firmando -la firma es el gesto auto-definitorio más vinculante- hasta el fin de su vida con los derogatorios juegos de palabras de "Lydie Hott", "LydiHott" o "Lydiotte"?

Muy simple. El aguzado lector ya lo habrá presentido. Lydiotte es el "pendant" negativo de Rose Sélavy. "Idiota" es etimológicamente aquel que sólo se ocupa de sus intereses privados, de lo propio. Lydie no hablaba la recóndita lengua del arte moderno pero tampoco la de Eros que es por definición un impulso hacia lo otro.

No importa aquí si el retruécano fue instilado por esos dos artistas que no se detenían ante ningún "sentimiento" o si la propia Lydie fue la máquina verbal inconsciente de su situación en tanto obra. ¿Quién mejor que la despojada de erotismo, la que sólo se ocupa de sí misma, para tornarse Materia en la Forma pura de la "Casada"?



13 10 1988 108

MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

LL ARIL DE ASLSORAR

Daniel Maman Fine Art - Av. del Libertador 2475 - C1425AAK - Bs. As. - Argentina
Tel/Fax: 4804 3700/3800 info@danielmaman.com www.danielmaman.com

Quiero que quede claro que el 10% del patrimonio es un 90% en calidad

Entrevista con Alberto Bellucci, director del Museo Nacional de Bellas Artes.

Mariano Oropeza

“Salvando las distancias en la dirección del museo me siento como Manuel Belgrano cuando acepta la dirección del Ejército del Norte: sabía que iba a ver muchas derrotas y tal vez alguna victoria pero tenía el orgullo de haber llegado allí defendiendo sus convicciones”, comenta el “director interino” del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), arquitecto Alberto Bellucci. De reconocido prestigio en la docencia universitaria de su especialidad, tanto en el país como en el extranjero, y jurado en temas de arte y arquitectura del Fondo Nacional de las Artes, Fundación Konex, Universidades de Buenos Aires, de San Andrés, Católica de Santa Fe, Salón Nacional de Bellas Artes de Santa Fe, en 1991 estuvo al frente del mayor museo nacional por un periodo de 11 meses. Y aunque había jurado luego de “picos de presión de 22” que difícilmente volvería al mismo sillón la insistencia del por entonces secretario de Cultura, Torcuato Di Tella, hizo que en diciembre de 2003 “agarrara un hierro caliente... pero no me quedó otra que aceptar”, recuerda el también director del Museo Nacional de Arte Decorativo.

Con una gestión centrada en la revalorización del patrimonio, “una de las victorias de este humilde general es sin duda el primer piso de

arte argentino, algo que había iniciado hace 14 años y luego lamentablemente no se continuó”, afirma, y en una mayor “claridad” en la dirección reconoce que “más que un pedido de la secretaría fue una convicción personal cambiar algunos métodos y formas impuestas por (Jorge) Glusberg. Desde mi dirección no sólo se apunta a la transparencia en el manejo de los fondos y valores públicos sino que intento buscar el mérito de cada una de las personas que colaboran con el museo, ya sean los empleados como la Asociación de Amigos o las instituciones privadas”, asegura en una entrevista abierta en donde también incluye una reflexión sobre la relación entre arte contemporáneo y el museo: “Creo que el vínculo que hay es igual al que existe entre el bife y las papas fritas. Las papas fritas en la parrilla acompañan al bife de la misma manera que para un museo nacional el arte contemporáneo es absolutamente complementario al patrimonio”, afirma.

MO: ¿Cree usted que el Estado toma en cuenta la importancia del principal museo nacional?

AB: La verdad no lo sé. Este es el museo más importante del país y hoy en día los museos son las vedettes culturales. Las vedettes son figuras que encandilan, que uno cree saber todo de ellas, pero realmente no sabe nada más de

lo que está en la vidriera. Y la realidad de una vedette es muy complicada. Hablamos de vedette en el mejor sentido de la palabra por el patrimonio que tiene el MNBA y que hay que cuidar. Pienso que en los papeles sí se lo toma en cuenta...

MO: ¿Y en la realidad?

AB: También. El Estado invierte en este museo 1.5 millón de pesos al año, que básicamente sirve para sueldos y servicios. Claro que este aporte no cubre las reales necesidades y entonces recurrimos a la valiosa intervención de la Asociación de Amigos para mantener cierto nivel digno. Yo estoy hace casi dos años y el trabajo es fascinante y abrumador.

MO: ¿Por qué?

AB: Conseguimos mantener un gran museo a flote gracias a la buena voluntad del Estado, el soporte económico y financiero de la Asociación de Amigos y el apoyo humano y técnico del personal del museo. Qué se hizo concretamente: fundamentalmente revalorizar el patrimonio porque creo que un museo nacional debe al patrimonio su ser, si no es un centro cultural o un hall de exposiciones en un shopping. Cuando asumí la situación era compleja, con

problemas judiciales y administrativos de los cuales no quiero hablar debido al proceso. En limpio recordemos que hasta 2003 de un patrimonio de 12 mil se mostraban 350 obras. Hoy luego de las remodelaciones al edificio, como los paneles en la planta baja y las refacciones de los 3000 metros cuadrados del techo, aumentamos el número a 800. Si a esto le sumamos las 200 obras que fueron a la sede del MNBA en Neuquén y las otras que andan girando en exposiciones rotativas -una con los dibujos de Goya y otra de retratos-, nos da casi 1200 piezas del patrimonio o sea el 10%.

MO: ¿Hubo algún criterio de calidad para seleccionar las obras en exhibición?

AB: Quiero que quede claro que el 10% del patrimonio es un 90% en calidad. Estamos como los grandes museos del mundo: el Louvre muestra el 5% de su patrimonio, otros no superan el 10%. Además existe otra arista. Como los consensos y gustos van cambiando en la sociedad, y además los museos en sus primeras épocas hacen acopio de material para comenzar las colecciones, se produce que para ojos contemporáneos muchas piezas de la colección del MNBA tienen escaso relieve. No hay que jugar con las cantidades sino con las calidades.

MO: Sabemos que existe un fuerte bache en el patrimonio con los artistas de finales de siglo pasado...

AB: Es cierto que hay muchos huecos. Yo digo que la colección del MNBA es como una dentadura con montones de ventanas. Desde mi mandato impulso una fuerte política de donaciones privadas -N. de R.: paralizadas las compras estatales derivadas del Salón Nacional o de cualquier otra índole desde la década del 60, la última donación importante de arte contemporáneo la había realizado la Fundación Antorchas en 1991- que desbordó mis expectativas en cantidad y calidad y me obligó a designar un comité de selección. Antes de fin de año habrá felizmente una nueva edición de la muestra de donaciones.

MO: ¿Por qué quiso ser director interino y no interventor?

AB: Hay un proceso en trámite, en el cual yo mismo tengo que ir a declarar por directivos anteriores, hay sumarios administrativos, y no quiero cargarme con la función fiscalizadora típica del interventor. Ya hay muchos fiscales en la opinión pública. Y yo quería tener cierta libertad y no responsabilizarme de las gestiones anteriores, especialmente por la última.

MO: ¿Qué opina del presupuesto del museo?

AB: Sumamente escaso e irrisorio para un museo de tal envergadura. Por otra parte uno no

vive en Marte y sabe de la situación del país aunque cada vez que hablamos con los secretarios de Cultura reconocen este ahogo económico y diría que hasta el presidente es consciente de eso. Pienso que el presupuesto debería ser al menos cuatro veces mayor si se piensa en las necesidades concretas de una ampliación y sobre todo si se pretende que el museo funcione con las normas internacionales de captación de público, exposiciones rotativas, experiencias temporarias, reservas de obras, talleres de conservación y aulas.

MO: ¿Acuerda con los proyectos de ampliación del museo en Monserrat o las políticas de nuevas sedes como el MNBA en Neuquén?

AB: Primero digamos que el sitio de Monserrat está oficialmente descartado porque no reunía las condiciones de seguridad y edificaciones mínimas. En cuanto a la sede de Neuquén, que se llama MNBA "barra" Neuquén, es un proyecto de una provincia rica, en manos del subsecretario de Cultura de la municipalidad de la capital, Oscar Smoljan, y que reúne inmejorables condiciones e incomparables con cualquier otro museo del país. De todas maneras hay que esperar un tiempo si se quiere evaluar la viabilidad de esta política. Pero si me preguntan a mí creo que se debe bregar del mismo modo tanto por la expansión de sitios bajo la órbita del MNBA como por la ampliación del edificio central con el fin de resaltar el enorme capital cultural argentino en Buenos Aires.

MO: ¿Cuál es la directiva de la actual gestión ante las denuncias de obras copiadas o préstamos sin devolución?

AB: Existe una orden judicial emitida contra el ex director, quien está procesado junto a dos ex empleados del museo -N. de R.: por el juez federal Sergio Torres- porque tras una denuncia anónima los peritos descubrieron que diez obras del museo prestadas entre 1936 y 1950 a La Rioja, y devueltas en 1996, eran falsas. Pero aclaremos que desde 1910 existe una política de préstamos, incluso se han prestado a embajadas fuera del país, y contabilizamos unas 1200 obras en esas condiciones. Recién ahora se está haciendo una inspección para ver el estado de las obras prestadas. Afortunadamente hasta el momento no se encontraron anomalías y además se recuperaron por ejemplo 2 piezas de la Academia Nacional de Medicina y 7 u 8 obras del consulado de Moscú. Por otra parte estamos en permanente contacto con la justicia para evitar que cualquier medida cautelar como la del juez Torres impida a las colecciones del MNBA una libre circulación por el país.

MO: ¿Usted es partidario del arancel?

AB: Reconozco que es un tema abierto y polémico del cual por ahora prefiero no avanzar. Sin embargo, pienso que un museo es como una panadería, porque también es alimento y no debe ser gratis, al igual que el pan no se regala. Si uno es uno necesitado entonces el Es-

tado se ocupa del pan. Si uno no puede pagar la entrada debería haber una forma de que el costo no sea un condicionante. Pero sinceramente el 2% de los porteños que asisten a los museos no son los menos pudientes. Todo lo contrario.

MO: ¿Funciona la alcancía voluntaria de la entrada?

AB: Pasa que acá se instaló la idea del museo gratis y la vamos a seguir por el momento. Hemos puesto una alcancía y el que quiere poner, pone. Y lo que se demuestra es que la verdad se pone muy poco.

MO: ¿Impactaría en las magras finanzas del museo el cobro de la entrada?

AB: Más que el impacto en las finanzas la cuestión es imponer la conciencia de que se colabora con el museo y de que el disfrute de las artes visuales tiene alguna carga.

MO: ¿No pensó que eran incompatibles sus funciones en dos museos?

AB: No pensaba en una incompatibilidad administrativa sino en otra de vida. ¡No sabía cómo arreglarme con semejante cuadro! Me resistí como un mes. Era como si agarrara un hierro caliente pero no me quedó otra que aceptar debido a la insistencia del secretario de Cultura. Salvando las distancias, en la dirección del museo me siento como Manuel

Belgrano cuando acepta la dirección del Ejército del Norte: sabía que iba a ver muchas derrotas y tal vez alguna victoria pero tenía el orgullo de haber llegado allí defendiendo sus convicciones.

MO: ¿Cuál piensa usted que fue una victoria?

AB: Una de las victorias de este humilde general es sin duda el primer piso de arte argentino, algo que había iniciado hace 14 años y luego lamentablemente no se continuó. Aunque confieso que pocas veces pude recorrer ese piso completo. Es uno de mis sueños y es haber tenido otro hijo a esta altura de la vida. Espero que permanezca en el tiempo sin importar las gestiones.

MO: ¿Cómo imagina al museo en unos años?

AB: ¡Qué difícil! Mi sueño es verlo triplicado en espacio y presupuesto. Además que sea un actor de intercambio y educación para incorporar nuevos públicos. También que ofrezca más opciones en talleres y experiencias pedagógicas, que aquellos que se acercan se lleven el arte como una suerte de colchón para toda la vida. Siento que el arte es una de las experiencias que elevan al hombre. Sueño con un museo orientado en la fundación de una identidad colectiva e individual. Un museo de raíz, memoria y futuro.

MO: Usted afirma como eje de gestión la revalorización del patrimonio, ¿cómo se relaciona

el museo con la producción contemporánea?

AB: Sostengo que el museo tiene en el patrimonio su razón de ser. El tipo de patrimonio me define qué perfil y si fuera el director de un museo de arte contemporáneo me debería a eso. Creo que el vínculo que hay es igual al que existe entre el bife y las papas fritas. Las papas fritas en la parrilla acompañan al bife de la misma manera que para un museo nacional el arte contemporáneo es absolutamente complementario al patrimonio. Lo que no es complementario es lo contemporáneo con respecto al público que viene aquí pero ese público tiene que encontrarse en el museo nacional con sus raíces. Un museo nacional debe ser aquel que conecta al público contemporáneo con el mundo del pasado entendido bajo el aspecto de continuidad histórica. Me gustaría que los visitantes observen los eslabones históricos y estéticos previos que conforman la identidad nacional.

MO: En caso de concurso por el cargo de director del MNBA, ¿usted se presenta?

AB: Ni loco. No puedo seguir manteniendo dos direcciones de museo. Además estoy en edad de jubilarme y me encantaría que alguien más joven, más experto, lidere el futuro de la institución. Yo me quiero dedicar a la escritura, a la docencia, y a disfrutar un poco más de mis 12 nietos.

**2005 fue un año muy importante en mi galería.
por muchas razones.
porque enfrenté un horizonte de tormenta y,
aunque golpeado, salí airoso.
no tuve miedo.
y no lo tengo ahora para decir que
cometí errores muy groseros.
y que estoy avergonzado de ello.
Pedi disculpas y ofrecí reparaciones.
y voy a cumplirlas.
me dije una y otra vez que la primera
lealtad es con uno mismo.
y con los propios sueños.
y uno de mis sueños es ya una contundente realidad.
es mi galería.
donde junto con los errores tuvimos
muchos, muchos aciertos.
me dije una y otra vez que los días difíciles
son los mejores capítulos de las leyendas.
mire atentamente a mi alrededor
y concentre mi atención en muy pocas voces.
tome distancia de personas y de cosas.
guarde para mí solo lo que considere mejor
Aprendí mucho.
y en 2006 voy a utilizar todos esos nuevos conocimientos.
y voy a seguir ávido de nuevas lecciones.
de modo que junto con muchos, muchos aciertos
esperen también algunos errores.**

FELIZ NAVIDAD!!!

ASGA
Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

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

La luz de las casas que los muertos emanaban contenía imágenes unidas por una delgada línea de asociaciones

A fines de septiembre explotó la polémica en torno a *Tertulia*, una intervención sonora y visual de Nicolás Varchausky y Eduardo Molinari en el cementerio de la Recoleta. Aquí la crónica de una noche.

Laura Gerscovich

Tuve que hacer dos horas de cola y esperar el numerito 771 para entrar a la ciudad de los muertos. En la puerta, un cúmulo de gente exhibiendo pancartas, insistiendo en que los dejen en paz. “El cementerio es un lugar sagrado”. “Dejen descansar en paz a los muertos”. “No a una tertulia en el cementerio”... (¡?)

¿Querrán los muertos siempre que los dejen descansar? ¿O también les gustaría estar acompañados de noche?

Una vez cruzado el Peristilo, dejábamos nuestra identidad en una mesa de recepción, cruzábamos el umbral y entrábamos. Pero esa noche, en el cementerio hubo fantasmas: éramos nosotros, deambulando por las callecitas en silencio, perdidos. “La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas”, dice Borges desde el programa que teníamos en la mano. Esa noche no había “rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño”. Ellos, los muertos, ya inmortales, estaban vivos, seguros en su territorio, cómodos en la oscuridad y nosotros, como seres temerosos pertenecientes a un mundo de luz, merodeando en su ciudad. La única pista que teníamos era un pobre mapa que no veíamos en la penumbra (porque como los espectros, teníamos débiles algunos de nuestros sentidos) y sólo nos guiábamos a veces por unos faroles altos y rojos, que no siempre señalaban el sendero. No importaba: nuestras voces murmuraban sin querer el nombre de cada tumba, y cuando uno se acercaba, podía saber quién era el que estaba enfrente:

-Creo que Urib...

-Es el 23, sí, Uribu...

-... iburu...

-Es Uriburu...

Así supimos siempre, entre todos, quién nos estaba iluminando con sus palabras.

Esa noche más de mil oscuridades caminaron en silencio por las callecitas empedradas, desfilando entre puertas semiabiertas, guiados por una cinta de demarcación. Cuando nos perdíamos, y no veíamos a ningún otro espíritu cerca, era desesperante. Entonces una persona que estaba para cuidarnos, con una credencial que la hacía identificable a diferencia nuestro, con delicadeza para no asustarnos nos alumbraba y nos conducía hacia el circuito, señalando el piso para que no tropecemos. Las voces de los muertos se oían claramente, en un campo cercano, o por un eco entre las paredes de mármol. Se respiraba su felicidad de volver a ser escuchados por un público anónimo. Los muertos no estaban en contra de la invasión de otros muertos, porque fue el día en que más almas los fueron a visitar, sin esa pesadumbre de extrañamiento, dolor y culpa, que a veces los agota. Estábamos de igual a igual, ciegos, perdidos, en una dimensión que no era la de los difuntos, pero tampoco la de nosotros, los vivos. Una "bilocación", el espacio "más allá" en donde solemos tener nuestros encuentros íntimos y conversaciones con los que ya se fueron. Esa noche ese espacio se había abierto. Todos allí reunidos por dos artistas (Eduardo Molinari y Nicolás Varchausky) que también habían dejado estos nombres en la puerta y parecían no haber dejado sus huellas; simplemente construyeron una máquina, un dispositivo de conexión. Ellos, por supuesto, se atrevieron a traducir algunas voces,

hicieron inevitablemente de interpretadores, y a veces, de maliciosos. Pero más allá de su intervención, los muertos estaban contentos por recobrar la voz, y a otros no les importaba mucho el escraque post-mortem. De mi recorrido deambulatorio, puedo recordar con dificultad algunas cosas en ese extratiempo. Cada uno vio y oyó sonidos distintos. Cada visitante pudo ver en los dispositivos de luz, como una película que se mira sin tiempo, como ver toda la vida en un segundo, partes de ese relato fragmentado, descubriendo y recordando el presente puro.

La tumba de Evita estaba siempre repleta, bajo su indemne *Art déco*, sus pilastras, una fuerte puerta de bronce adornada con flores y hojas, y un bracero que simbolizaba la eternidad. Estaba dando uno de sus últimos discursos desde la cama del hospital, con una voz agónica y un llamado de urgencia del voto fiel a Perón. Estábamos serios, muchos sentados, solemnes. Su luz se desplegaba en varias pirámides sucesivas, a lo largo de todo el pasillo, como un camino hipnotizante.

Roca, torturado por un vendedor ambulante de cuchillos que casualmente viajaba en la línea de ferrocarril Roca, como un machacamiento karmático quizá..., y para rematar: música mapuche.

A pocos pasos, la voz gravísima y monocorde de Oliverio Girondo sellaba el aire, invocando:

“Son los trasfondos otros de la inextremis médium
que es la noche al entreabrir los huesos
las mitofomas otras
aliardidas presencias semimorfas
sotopausas sosoplos
de la enllamada libido posesa
que es la noche sin vendas”.

Lejos, atravesando la esquina norte, me quedé con la intriga de si era o no el mismo Eduardo Lonardi quien dio su discurso, luego de la presentación de un periodista a punto de derramarse en lágrimas, frente al desfile militar que le había dado la ferviente bienvenida a la libertadora. No pude escuchar la frase que hicieron famosa los que vinieron después a vencer a los vencidos. Parece que Aramburu interfirió en ese momento los cables que daban voz a Lonardi... dando él su discurso: ¿casualidad o reproducción macabra de la historia?

Luis Angel Firpo, el toro salvaje, se mantenía en pie, sangrando, sudando, escuchando los timbres interminables y sacudidas de aliento y dolor, se mantenía a pesar de sus huesos.

En cambio Martín Karadaján, sobre su Armenia amada, hacía torniquete al adversario y volvía a escuchar luego de su muerte las gloriosas melodías de los Titanes: La Momia, el Ancho Peuchele, el glorioso Caballero Rojo, el misterioso Hombre de la barra de hielo... Shh, shh, shh... es un misterio, es un misterio, será secreto, es un misterio nacional. ¿Dónde vas con la barra de hielo? ¿A dónde vas? Las sombras contentas bailaban a medida que iban acercándose a la casa de Martín en el otro mundo. Era el sitio de mayor festividad melancólica.

Entonces percibe a lo lejos el chinchineo de los cuchillos y el forcejeo de

unos caballos. Ese sonido está de repente en todos lados: es un malón, que pasa por encima del cementerio, da unas vueltas y se aleja.

Llegamos por fin a la brújula. Una mesa, con una lámpara, enceguecía aún más el entorno.

Me encontré con un grupo de espectros muy perdidos, con las manos asediando la mesa, observando los recortes. Eran las mismas figuras que aparecían en las tumbas, esta vez a color.

-¿Qué es esto?

-No sé, ¿qué son estas fotos...?

Alguien pudo ver a la luz el mapa.

-Estamos en la Brújula.

Entonces dije:

-Ah, es para poder ubicarnos.

Y empezaron las conjeturas:

-Sí, sí, mirá. Esa es la mano de Perón, es el lugar de la tumba de Perón.

Esto es como un mapa de todo el lugar.

-¿Pero este círculo qué es?

-Es otro mapa, con las coordenadas de agua, tierra y fuego -respondió un dedo.

-¿Y esta? Me suena.

-La madre Teresa -dijo una señora.

-¿Qué, la Madre Teresa está enterrada acá?

-Noooo... -dijo un coro dudoso.

-Este es Frankenstein (chiquitito).

-Y Robert Smith.

Alguien señaló una foto grande de un señor monstruoso y pelado:

-Joseph Beuys, un artista conceptual de los años 60...

-¿Cómo sabés tanto?

-Y... los años -dijo uno que en vida es artista.

Solos, nos alejamos de esa "brújula", habiendo entendido que eso estaba más allá de nosotros. Una lógica dadá, fragmentada, exhibiendo la diversidad: otra lógica. Un mundo construido y enhebrado por seres que habitan el mismo sitio mortuorio, y que interceden en sus suprarrealidades constantemente y cotidianamente. Esa era la única orientación posible. Seguí mi trayecto, con una sonrisa en los labios.

Luego del remanso, a la derecha se vislumbraba una luz sin tumba, bajo un muro derruido. Pero después supe que el dispositivo estaba no en la puerta, sino a un costado de la tumba de Luis Vernet, quien fuera el primer gobernador de las Malvinas (hasta que lo echaron al agua los ingleses en 1833). Desde un *backlight* escondido, como avergonzado, podía verse a señoritas entre teléfonos, en una colecta de TV patriótica. Abajo, un esquema gélido de cómo hacer un buen vendaje y más, mucho más abajo, la vislumbre del infierno, dice Molinari: "Los sujetos bajo el agua, bajo el hielo, en el grabado de Doré, son parte de la visita al infierno. Sé que cada situación corresponde a un tipo de pecador particular. En verdad, no fue ese el sentido que le di. La imagen refleja para mí perfectamente la relación entre generales, oficiales, y suboficiales durante



la guerra de Malvinas, con los soldados. Ellos, los soldados, son los que están bajo el hielo, mientras que los pies calzados caminan sobre sus cabezas". Un sonido bañaba toda la imagen: Margaret Thatcher, repitiendo en *loop* satánico: "*The Government of Argentina against british territory*", y un coro de la Cámara de Lores zombies: "Yeah...yeah". "*The Government of Argentina against...*" Luego, un anuncio del posible hundimiento del Crucero Aras Gral. Belgrano, (el locutor impostaba más la voz en el "Aras" que en "hundimiento") seguido de "Tras su manto de neblina... ¡¡¡Las Malvinas, argentinas!!!, clama el viento y ruga el mar...". Cerca de allí, por fin los gemidos de Rufina Cambaceres eran escuchados por los seres semivivos. Ella, de 19 años y una belleza artnouvéuica, inmóvil con su mano erizada a punto de abrir la puerta que separa la vida de la muerte. La tumba fue encontrada con rasguños. Dicen que fue enterrada viva, luego de un ataque de catalepsia. Muchos juran haber visto a una dama de blanco deambular por el cementerio.

Un disparo (que retumba entre las tumbas) deja a los entes de alrededor ensordecidos y petrificados, una y otra vez.

Junto al mausoleo de Ramón Falcón, marcado con muchas "A" encerradas en círculos, se captaba una radio mensaje policial, un reglamentario control vial de las calles de Buenos Aires: "kkkkkjijij... Quintana y Callao..., 9 de julio, un transeúnte, masculino... Kkhhjjkk..., sí, sí, te copio....Khk. Y mientras tanto, se les escapó la bomba que un joven anarquista, Simón Radowitzky, vengando la masacre del jefe de policía, puso al auto Falcon (?) de Falcón.

Volviendo ya, se encontró conmigo la misma cadenciosa voz de ultratumba: "Son las cribadas voces...

los idos pasos otros de la incorpórea ubicua también otra escarbando lo incierto

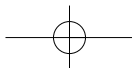
puede ser la muerte con su demente célibe muleta y es la noche".

Oliverio enredándose en la Nochetótem, "estaba siempre en relación y diálogo con Macedonio, su azaroso y extraordinario vecino en la eternidad, a veces Gironde hablaba por ambos, a veces Macedonio lo acompañaba con su guitarra desafinada", relata Varchausky.

La luz de las casas que los muertos emanaban contenía imágenes unidas por una delgada línea de asociaciones, casi imperceptibles para los seres que accedíamos a ellas. Los muertos, ya inmortales, nos mostraban que no viven sólo en el pasado; sino que habitan todo el tiempo a lo largo del presente hasta el futuro. Son multidimensionales. Sólo era posible decodificar ciertas imágenes, que rozaban algún punto pobre de nuestro conocimiento histórico, o nuestra débil imaginación de mortales. Pero ellos nos hablaban simultáneamente a través de los íconos.

La noche alumbraba algunas cúpulas, en las calles donde ciertos seres muertos dormían a pesar del barullo. Sólo fueron unos cuantos elegidos los que ese día recobraron el habla.

Hacia las 12, desde todas las tumbas se diseminó un coro de niños exclamativos:



-¡Oh, oh, juremos con gloria morir, ohhh jureemos con gloria morir, ohh juremos con gloria morir...!

La imagen blanca de nuestras vocecitas escolares entonando esa frase tan heroica, que no tiene sentido, que es atemporal y absurda, y que la cantan los niños sin conciencia de lo que dicen. Quizás será una parte común, un sonido de tumba común a todos nosotros.

A continuación Borges, en un relato de pronombres y adverbios, enumeraba con esa voz sin aire la vivencia exacta de esa noche:

-Yo, tu, ellos, derecha, izquierda, ahora, antes, después..., ellos, aquél, derecha...

Era precisamente lo que había sucedido, sólo eso, todo eso y a la vez. El fuego terminó quemando las palabras, haciendo más puro el aire, permitiendo que todos volvamos a nuestros mundos ya no tan nítidos. Los muertos se callaron. El sonido hiss-hum de los parlantes era de un silencio abrumador. Las luces y las imágenes ya no compartían nada con nosotros. Eran sólo imágenes. Los muertos se habían ido, se habían retirado, y por más que quisiéramos ver algunas tumbas que no vimos, ya no estaba nadie allí detrás. Tuvimos que irnos.

Hubo esa noche -además- mucho, pero mucho trabajo: unas 100 personas divididas en varios grupos construyeron, armaron y desarmaron *Tertulia* unas 4 veces por lluvia, ensayos, por ajustarse a un sitio de difícil permanencia -comenta Sergio Lamanna- que formó parte del numeroso equipo de montaje de imágenes. Entre artistas, técnicos, asistentes, montajistas, escenógrafos, diseñadores de sonido, de iluminación, hubo un fino trabajo de construcción visual y sonora: Nicolás Varchausky a cargo de la composición musical y Eduardo Molinari, de la configuración de imágenes, ambos en la dirección. Hubo hasta 2ª Unidad de trabajo. Entre algunos nombres: Laura Guzik, Juan Pablo Gómez, Daniel Hernández, Matías Sendón, Julián D'Angiolillo, Claudio "Toro" Martínez, Pablo Chimenti, Nicolás Arispe, Javier Martínez y siguen. Tampoco faltó el asesoramiento histórico a cargo de Eternautas (especialmente Gabriel Di Meglio), y el sustento literario y filosófico de Gabriel Castillo.

En charla epistolar con Nicolás Varchausky, pude disfrutar del esqueleto de esa orquesta. Cuando le pregunté a quién le tocaba ese disparo ensordecedor, de qué tumba provenía, supe que era el audio perteneciente a una serie de sonidos simultáneos a todas las tumbas: "Es lo que en la estructura sonora de *Tertulia* denominé "sincronías". Estas sincronías eran siempre precedidas por lo que en la jerga parapsicológica se conoce como *raps*: sonidos previos a la manifestación de un espíritu, sonidos de llaves, puertas, cadenas, temblores, etc. Hubo 5 sincronías, sin contar el principio y el final, y eran momentos en los que las 40 voces se volvían una única voz que decía una sola cosa, la misma para todos".

El disparo se escuchó en todas las tumbas al unísono. Se trataba de la cuarta sincronía: un fusil que se carga, y produce tres disparos (la tercera sincronía era ese sonido de malón pisándonos las cabezas). Pero el

arma recargándose, demarcaba un tiempo circular, y construía con su desplazarse, el mecanismo de un reloj en el que estábamos incrustados: “Cada sincronía tenía lo que denominamos un “eco”, que consistía en que ese mismo sonido o un fragmento del mismo, viajaba en trayectorias cruzadas por todo el cementerio hasta desaparecer. En el caso del disparo, luego de los tiros, el sonido del cargador del fusil recorría todo el cementerio saltando de tumba en tumba de manera tal que simulaba el mecanismo de un reloj, una metáfora del paso del tiempo que transcurría al “tic-tac” de un arma que se carga”.

Los sonidos sincrónicos eran abiertos, capaces de ser compartidos por muchos de los muertos. Por eso, el disparo que cada uno imaginó para un personaje de la historia, fue un tiro certero.

“El disparo que se escuchó podría bien ser el disparo que mató a Facundo Quiroga, o bien el del pelotón de fusilamiento que mató a Dorrego, o el de los fusilamientos de José León Suárez, o de cualquiera de las guerras patrias o una metonimia de la bomba que mató a Falcón, o de las represiones policiales durante el gobierno de Irigoyen, De la Rúa, etc. No deja de ser, finalmente, un sonido que precede a una futura muerte”, dice Varchausky.

Hacia las 12, la obra había concluido. Ahora el sonido era en vivo: un aplauso general, una campana y Eduardo Molinari, en un rincón, con cara de niño pícaro, nos mostró su propia pancarta escrita con caligrafía de pancarta, que decía: “El fondo del Río de la Plata es sagrado”.

Estaba preparado para convertir también a la protesta de la puerta en parte de su obra, más allá del cementerio.

-Yo les iba a decir: donde hay cuerpos es un lugar sagrado, ¿no?

Y me iban a tener que decir que sí, entonces iba a mostrar este cartelito.

Entiendo que puedan sentirse perturbados los que tienen a sus seres queridos allí enterrados, pero ese día no hubo teatro ni tertulia con mate. Ese día hubo un acercamiento y una interferencia entre dos mundos. Muchos, pero muchos jóvenes y gente grande, conocían y pisaban el lugar por primera vez, disfrutaban de una obra de arte, se interesaban por sus muertos, su historia, por vivir esa historia. No hay mayor demostración de respeto, si es que eso supuestamente faltaba: estar interesado, escuchar, callar, movilizarse, caminar, acercarse, no entender, preguntar. Si a estas personas les preocupa que las nuevas generaciones no sepan nada de historia, ni les interese la política, tendrían que pensar que esta es una forma de hacerlo, que logra lo que ellos no pueden con sus métodos más didácticos. Existen muchos mundos, no sólo el de los vivos y los muertos. Realidades vistas con ojos bien distintos.

Pero Molinari no les mostró ese cartel, porque los que no entendieron que esa fue una experiencia de comunión y más que respeto, ya se habían ido. Si pudieran verlo con estos ojos, hubieran entrado con nosotros a escuchar a sus seres queridos, hubieran recorrido la ciudad en donde ahora están ellos, oírlos hablar, gemir, gritar, recordar, gozar el ser recordados, vivir unas horas, por última vez.

 <p>MALEVICH</p> <p>enmarcados. conservación arte . proyectos . diseño</p> <p>Arenales 1940 4811.9703 Móvil: 15.5800.6645 Ugarteche 3019-804.1155 malevich@hotmail.com.ar</p>	<p>Baracchini & Co</p> <p>Relaciones públicas</p> <p>Marcelo T. de Alvear 612 2° C1058AAH-Buenos Aires (54-11)4311-2782-4314-0545 baracchini@uolsinectis.com.ar</p>	<p>LILIANA GARCÍA NUDELMAN Lic. Artes Visuales IUNA</p> <p>Pintura-grabado técnicas experimentales Lenguajes Contemporáneos</p> <p>garcianudelman@yahoo.com.ar Te.4957-2655</p>	<p>Nahuel Vecino</p> <p>clases de pintura análisis y desarrollo formal y teórico</p> <p>nahuelvecino@hotmail.com</p>
<p>Ad-Hoc S.R.L.</p> <p>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</p>	<p>rafael cippolini</p> <p>clases individuales y grupales</p> <p>arte & literatura</p> <p>arno.cipp@dd.com.ar</p>	<p>FUNDACIÓN DESCARTES</p> <p>Programa de Estudios Analíticos Integrales</p> <p>Billinghamurst 901 4861-6152 www.descartes.org.ar</p>	<p>CeDInCI</p> <p>Disponible el Anuario de Investigación n 5</p> <p>Políticas de la Memoria</p> <p>Fray Luis Beltrán 125 4631-8893</p>
<p>Taller de pintura Clínica de obra</p> <p>Diana Aisenberg daisy@2vias.com.ar</p> <p>4862-5284</p>	<p>ACADEMIA START</p> <p>Cursos intensivos y prácticos</p> <p>Informes: 4953-2696</p>	<p>paralelo < servicios editoriales</p> <p>< edición > < corrección > < redacción ></p> <p>Contáctese con nosotros vía e mail a: paralelo.servicios@gmail.com</p>	<p>proyecto venus</p> <p>tecnología de la amistad</p> <p>www.proyectovenus.org</p>
<p>Fundación Espigas</p> <p>Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales</p> <p>Santa Fe 1769 P 1 4815-7606 arte@espigas.org.ar</p>	 <p>Expertización y tasación de obras de arte por reconoci- dos peritos.</p> <p>Suipacha 1087 3° "B" (C1005AAU) Buenos Aires Telefax: 4311-9196 aaga@asombrarte.com.ar www.asombrarte.com.ar/aaga</p>	<p>"Pinceladas y otros condimentos"</p> <p>Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales</p> <p>FM 97.9-Sab. 14 a 15 30 Conducción: Stella Sidi</p>	<p>qué lindos los cuadraditos éstos!</p> <p>¿porqué no le manda un mail a milagros y le pregunta cuánto cuestan?</p> <p>milagros@proyectovenus.org</p>

Otro verbo tenía que nacer: había que HIDROESPACIAR

Desde hace más de seis décadas que Gyula Kosice no para: en este mismo momento expone simultáneamente en el Centro Pompidou -el único argentino en *BIG-BANG: Destruction and creation in the Art of XX Century*, junto a Arp, Beuys, Dalí, De Kooning, Giacometti, Duchamp, Klee y Grosz, entre otros monstruos- y en la Bienal de Valencia. Como si fuera poco, Cippolini prepara un extenso ensayo sobre su trayectoria, del cual presentamos un breve adelanto.

Rafael Cippolini

París, diciembre de 1956

1) De Obieta. Adolfo, "La poesía de Kosice", en *Obra Poética*. Selección 1940-1982. Editorial Sudamericana, 1984.

2) El episodio en cuestión no es otro que el envío del grupo madí al Tercer Salón des Réalités Nouvelles, en julio de 1948; un ensayo -o hidrografe- sobre el mismo puede leerse en el segundo capítulo de esta sección, con el título de Los indios abstractos están de moda. Quizá no tan curiosamente, ya veremos, el robot expedicionario, aquel que tenía por misión reconocer un escenario, terminó por convertirse en una de las principales atracciones de la oportunidad.

"El agua penetró en las circunvoluciones de su cerebro y lo llenó de fosforescencias, ya no más Kosice humano sino Kosice poseído por recónditas magias desconocidas o inundantes que fotografiaban espacios, planos, cabinas, torres, cielos, cosmos y humanidades de humedad inexistente."

Adolfo de Obieta (1)

Kosice tiene 32 años.

Y está a punto de desembarcar en la capital francesa. Nunca antes pisó el suelo galo, pero sus obras ya se habían trasladado, en un *operativo de auscultamiento* -más de ocho años antes- de forma similar a la de los *robots expedicionarios* que se aventuran por la geografía de un planeta excitante e inexplorado aunque minuciosamente acechado desde hace mucho tiempo, como un sismógrafo móvil que proporciona información precisa sobre cada uno de movimientos en ese codiciado terreno (2). Pero ahora transita el segundo lustro de los cincuentas y tiene un propósito que viene a sobreagregarse al plan de aquella lejana primera invasión inicial: disponer una exposición colectiva en la galería Denise René, uno de los templos europeos del arte no-figurativo. Viaja para *instrumentar un ámbito de reconocimiento* (3), pero aún no sabe que pasará su propio umbral: finalmente, la dimensión hidrocínética explotará y Madí se irá transformando, poco a poco, en una reserva perpetua mientras el grupo inicia una lentísima e introspectiva atomización. Viaja, ante todo, para cimentar una discusión y un tráfico mucho más urgente y reemplazar su virtualidad -multiplicada por su heteronomía- por

una serie de tácticas *in situ*. Desde la última exhibición de Madí en la galería Bonino, siete meses antes, el tiempo había vuelto a acelerarse. Por ejemplo, dos años habían pasado desde la edición del último doble número 7/8 de la revista Madí Universal. Luego de una década de Madí (la década de Madí, al fin y al cabo) las coordenadas se alteraban nuevamente; después de las muestras porteñas (4) la crítica insistía en reformularse los rutinarios interrogantes: *¿Madí? ¿Se trata realmente de un arte de hoy? ¿No padece cierto grado de insipiencia, de embrionarismo? ¿Sus invenciones poseen auténtico valor? ¿Ha creado Madí un estilo?* (5) Pero entre tanta perplejidad, sin embargo, seguían existiendo las concluyentes apuestas; como la de Córdoba Iturburu:

“(...) Lo cierto, lo indudable, es que en el panorama vasto y complejo de nuestras corrientes artísticas no figurativas madí constituye un núcleo disciplinado y coherente, un arco tendido, con la tensión vibrante de lo joven, hacia la claridad de un horizonte donde no es difícil avizorar, bajo un cielo sereno, el esplendor de las ciudades del futuro”.

Todo sucede simultáneamente: Kosice gana por concurso un *patronné* y se aloja en el pabellón argentino de la *Cité Universitaire*. Si expone en la galería de Denise René con el patrocinio de Victor Vasarely; Del Marle y Nicolas Schöffer -oportunidad en que es presentado nada menos que por Michel Seuphor-, también es por la repercusión de esta exitosísima incursión que el director del Museo de Arte Moderno de París, Jean Cassou, procura tres de sus obras para la colección de la institución (6).

Otro verbo iba a nacer.

Había que HIDROESPACIAR.

Había que amaestrar la distancia y la velocidad, transformar los climas y

3) Jorge B. Rivera atribuye la expresión ámbito de reconocimiento a Cayetano Córdoba Iturburu. Ver: Rivera, Jorge: Pasos en el laberinto (1957-1960) en Madí y la vanguardia argentina, Editorial Paidós, 1976.

4) Además de la realizada en Bonino hubo una segunda muestra madí, efectuada en la galería Van Riel en el mismo mes en que transcurren los hechos narrados: diciembre de 1956.

5) Rivera, Jorge, Op. cit.

6) Bajaría, Juan-Jacobo, Kosice. Un visionario del arte contemporáneo, Editorial Corregidor, 2001.

7) Esta síntesis del génesis hidrocínético pertenece a un texto kosiciano de 1966: Discurso de week-end e Hidrocontinuum

de ER, editado en el magazine francés OU.

8) Cippolini, Rafael, "El factor Latinoamérica", *ramona* n° 12, mayo de 2001.

9) "(...) Aunque ya existieran muy vagos antecedentes de intentos de abstracción en nuestro país (el más claro de ellos fue la exposición de pinturas y collages abstractos de del Prete, en 1933, a su vuelta de París), puede decirse que un desarrollo coherente de la abstracción se inicia sólo en 1944, con la aparición de la revista Arturo y el grupo de artistas que la rodean". Pellegrini, Aldo, "El Período de la Abstracción" en *Panorama de la Pintura Argentina Contemporánea*, Editorial Paidós, 1967.

10) No hay más que volver a analizar el pensamiento y la posición de uno de los más consecuentes defensores de la obra de Kosice, quien por entonces se desempeñaba como interventor en el Museo Nacional de Bellas Artes. "Romero Brest desestimaba absolutamente todo lo que desde siempre condimentó el repertorio nacional: la desesperada búsqueda de una identidad inclinada frente a las raíces que en vano intenta-

la temperatura, usar las propiedades energéticas del agua, elevar la Gran Nebulosa a una potencia real. (7)

Kosice pertenece a una generación que cimienta su visión internacional realizando el camino inverso a las generaciones anteriores: no se ha formado en Europa, y tampoco importa a América, desde el Viejo Continente, las novedades estéticas que ya dejaron de ser noticia en los grandes centros artísticos del arte moderno. Tan por el contrario, Kosice viaja para presentar sus inventos, sus innovaciones. Para comenzar a *hidroespaciar* la cuna de Occidente.

También pertenece a la generación que sufrió y se benefició con el paso del universalismo al internacionalismo, ese mecanismo perverso que si bien podía coronar con los resabios del éxito a la obra o al artista, también nos excluía de la posibilidad de donarnos, de procurarnos una historia propia. Porque a diferencia de "universal", tópico de antiquísima raigambre filosófica, "internacional" concepto decimonónico, sólo se sostenía cuando los productores de la historia fijaban sus ejes en la política o en factores de realidad económica. Así, el relato del arte se proponía como ilustración y consecuencia de sus agentes provocantes (8). Como sea, en la Argentina, la generación de Kosice fue la que reinventó el arte moderno, y más específicamente el arte concreto (denominación que pertenece al artista holandés Theo van Doesburg) y sus múltiples derivaciones, un tiempo antes de la finalización de la Segunda Gran Guerra (9). En este contexto sin dudas fue Madí la facción más interesante de todos estos artistas con los que se reconcibieron los parámetros de la narración del arte de nuestro país. (10)

Madí había nacido del intento de reinventar (y por ende renovar) el repertorio concreto desde un acento diferente, abriéndole novísimas posibilidades y transformando su lengua a revolucionadas posibilidades. La pluralidad de ese diálogo intenso con otros artistas que Kosice realizaría en los extensos e infatigables seis años y medio que residirá en París, con los más heterogéneos interlocutores -fuera y dentro del ámbito del limitado concepto de *campo* de las artes visuales- promoverían un tipo de política cultural muy diferente que se redundarían en enunciados cada vez más complejos y desafiantes, y en un tipo de conducta teórica que marca una definitiva diferencia con el modelo *antropofágico* que guiará, más tarde, a los neoconcretos brasileños.

"(...) Quizá sea oportuno señalar las diferencias que existen entre las motivaciones de los artistas rioplatenses y los brasileños. Oswald de Andrade, autor del manifiesto antropofágico, proponía que los vanguardistas latinoamericanos, "salvajes malos", se convirtieran en devoradores de la cultura europea. Pese a lo seductor de esta metáfora, el planteo antropofágico difiere de los supuestos con que operaban los rioplatenses. No sólo por los diferentes contextos sino por la diversidad de objetivos. Nuestros Concretos pretendían, en vena metafórica, colonizar al coloni-

zador (...). Expresado en otros términos, esos artistas no se habían propuesto asimilar la cultura europea para luego deglutirla ayudados por exóticos condimentos, sino inventar un arte útil, primero bajo el paraguas de inspiración marxista, y luego, a partir de 1948, ampliando el campo a la arquitectura, el diseño, la edición. De acuerdo al manifiesto de Andrade, los “salvajes malos” debían territorializarse, dominar su propio terreno para “canibalizar” allí a los europeos; en cambio, el objetivo de las vanguardias concretas y madí fue otro: propusieron desterritorializarse para librar la batalla no sólo en su país, sino en todo el mundo. Y esta característica del modernismo rioplatense resulta válida tanto para la corta experiencia “criollista” del joven Borges y de Xul Solar durante la época de la revista *Martín Fierro*, para las andanzas de Torres-García, como para los integrantes de *Arturo*.” (11)

Con el advenimiento de la posguerra, el escenario de las artes vuelve a transformarse. Varias ofertas intensifican el ambiente: las estéticas tachistas e informalistas que se expanden en tendencias disímiles como el expresionismo abstracto teorizado por Clement Greenberg y el *art brut* cuyo mayor propagandista es Jean Dubuffet; Michel Tapié escribe:

“La aparente facilidad del arte no figurativo atrae estos últimos años a tantos mediocres de todo tipo que todo lo que resulta válido en este ámbito de investigaciones reales, libres y valientes cada vez es más difícil de detectar. (...) Cada cual aborda el campo indefinido de lo informal con su propio temperamento, desde una libertad respecto a lo que se llamaba Arte que les ha permitido dejarse llevar en este mundo desconocido y tentador con una franqueza total respecto a ellos mismos.” (12) Lucio Fontana, siempre exiliado ¿de dónde?, quien desde 1947 se encuentra en Italia, prepara su serie de tintas, en plena expansión no sólo del Big-Bang del Espacialismo (su Espacialismo) sino también del movimiento Arte Nucleare que lo asoció con Enrico Baj, Asger Jorn y Piero Manzoni. ¿La abstracción seguía siendo vanguardia? Lo cierto es que también está en ciernes la irrupción de los creadores pop; en Barcelona, el grupo Dau al Set, en el que se destaca la figura de Antoni Tapiés, encuentra un gran difusor y teórico en la figura de Juan Eduardo Cirlot, quien había colaborado con el texto de apertura del último número de *Arte-Madí Universal*. (13) La actividad parisina no le da respiro. Poco más de un año más tarde, en 1958, llegan a Europa su mujer, Diyi Laañ y sus hijas, Vivian Luz e Irina Sol.

Volvamos a 1956. (...) Hay otros, y dobles: en Buenos Aires Jorge Romero Brest, quien ocho años antes había fundado la revista *Ver y Estimar* (1948) es nombrado, como anotamos, director en el Museo Nacional de Bellas Artes (un año antes había sido nombrado interventor por el gobierno del General Aramburu) al tiempo que se crea el Museo de Arte Moderno y Rafael Squirru es designado su primer director.

Si *Ver y Estimar* fue creada como “espacio ficcional para teorizar sobre lo que no sucedía aquí”, esta nueva, repentina institucionalización y re-

ban rescatar algún brillo de las visiones prehispanicas, los sedimentos del folklore y sus costumbres adyacentes, los renovados intentos por construir una modernidad condenada al destiempo. En cambio, defendía el diálogo internacional en tiempo presente: apenas escondido se perfilaba la pretensión de “competencia”. Las expresiones locales que subsistirían, serían aquellas que “pudieran competir”, en diálogo, con las realizadas en las más importantes capitales y ciudades del mundo. De ahí la “relación prismática” de su publicación (como se señaló en más de una oportunidad): un intercambio y visita permanente a París, Madrid, Nueva York, San Pablo, Venecia, Roma, Londres, Berlín, entre otras. La gravedad de la nación, de lo nacional, quedaba entre paréntesis. El arte argentino debía ser inventado.” Cipolini, Rafael, Op. Cit.

11) Gradowczyk, Mario, “Seis décadas de Arturo”, en *El País Cultural*, de Montevideo.

12) Citado en Las dificultades de la reconstrucción, Daix, Pierre, *Historia Cultural del Arte Moderno*. El Siglo XX. (2000). Editorial Cátedra, 2002.

13) “Más allá de Moore, de Arp, de Calder; más allá de Malevitch, Delaunay, Mondrian; incluso de van Doesburg y Vantongerloo, que, dentro del movimiento abstracto De Stijl comprendieron la necesidad de insertar el ángulo agudo, el dinamismo, aparece en movimiento madí. Lo primero que sorprende de él es su aspiración total, su ambición de ir a la Gesamtkunstwerk por una adaptación de un solo principio a todas las practicables del espacio y del tiempo, que no ciertamente por sumisión de modos artísticos a un “programa” anterior y distinto de ellos. Luego, se impone la mención de ese esencialismo buscado con intensidad y se necesita averiguar qué sea tal vocablo, tal concepto, dentro de la múltiple actividad Madí. Para este movimiento lo esencial no es la forma, menos aún la imitación, ni siquiera la transfiguración de la forma; lo esencial no es por otro lado un trasfondo psicológico o un pathos que transmitir, ya que huye de lo subjetivo, de lo expresionista y de lo simbólico. ¿A qué impulso obedecen, pues, las vertebradas esculturas no figurativas, las pin-

fundación de espacios, ¿abonarías de discurso el vacío sostenido por Ivanissevich? Por ejemplo, Romero Brest convoca a Grete Stern, miembro de Madí, a dirigir el taller de fotografía del museo. ¿Renovación formal - institucional en curso?

Recordemos la nota número veinte de la introducción (*Para una óptica del sistema. La narración de la Historia como conjunto empírico. Manipulaciones.*): cada uno de los nombres atravesados por las sucesivas tesis resguardan sus privadas y refulgentes mitologías. Por supuesto, no fueron nunca igual a sí mismas ni quedarán intactas. Las mitologías también poseen su red (del mismo modo que cada uno de los movimiento de Róyi desafía los dominios del azar): una forma especular de leerse las unas en las otras. El Hidrografema que instala la narración de la llegada inaugural de Kosice a París redescubre otras tantas sincronías hasta formar una novísima grilla de interconexiones.

La red también atraviesa el mar. Segunda parte: Tesis que empujan y transforman tesis: *Nueva Visión* edita, por primera vez en nuestro idioma, “*Documentos para la comprensión del arte moderno*”, de Walter Hess y Tomás Maldonado, mentor de la publicación, deja el país para, convocado por Max Bill, dictar cátedra en la Hochschule fur Gestaltung de Ulm. Pronto abandonará el arte para dedicarse de pleno a la docencia y a la especulación teórica. Arden Quin, quien desde hace más de un lustro vive en París, decide dejar de pintar y lo hace por más de veinte años. De los tres pioneros que Aldo Pellegrini señalará como propiciadores de la vanguardia geométrica en Argentina, uno sólo continúa su expansión artística (14).

(...) Jóvenes y consagrados proponen más y más alternativas. Rómulo Macció realiza su primera exposición individual (¿cómo y cuánto contenían aquellas imágenes del germen neofigurativo?) al mismo tiempo que Berni crea el primer retrato de Juanito Laguna, que presentará en sociedad un lustro después en la Galería Witcomb, bajo el nombre de *Berni en el tema de Juanito Laguna*. Sí: él, Berni, en el tema de Juanito, la pintura como documentación y acumulación ¿otra economía formal para las estrategias de hacer arte en Argentina? Al año siguiente, en 1962, ganará el Primer Premio de Grabado y Dibujo de la XXXI Bial de Venecia. Kosice -curador del envío- y Rafael Squirru -a cargo de las Relaciones Culturales de Cancillería del presidente Arturo Frondizi- fueron los artífices de la batalla por la participación argentina en el certamen. Pero volvamos una vez más a 1956: otro viejo maestro era reconocido internacionalmente: Pettoruti recibe el Premio Continental Guggenheime de las Américas y Kosice, en plena madurez creativa, luego de haber exhibido al Salón de Realités Nouvelles de París y de experimentar plexiglás y tubos de gas de neón, participaba en la XXVIII Bial Internacional de Venecia.

(...) Por supuesto, es también el año en que en uno de los catálogos de la misma Galería Bonino se da a conocer el *Manifiesto Preasistemático*

(otro de los acontecimientos kosicianos de año), en la muestra de mayo que citamos en los primeros párrafos de este capítulo.

"(...) Creemos que los manifiestos pueden anularse secretamente unos a otros. En este caso lo de "asistemático" viene a confirmar la poca eficacia de las declaraciones por sistema y por temporada. Desde mi manifiesto madí de 1946 no ha habido otros. Se impone, pues, una revisión y nuevas y más dilatadas perspectivas."

Todavía faltaba bastante para la irrupción del Op Art, para su gran resonancia como fenómeno crítico. No obstante, esta tendencia que tuvo hondas raíces en la tradición de la Bauhaus estaba en plena y subterránea evolución. Ocho años después, Vasalely diría:

"(...) Todo esto va a terminar mal. Los hombres íntegros trabajan en la sombra durante años. De repente los "descubren", los "lanzan", están "a la moda". ¿Cuál es el resultado? Todo el mundo se pone a hacer arte óptico, hasta la saturación. Trate de vender hoy en Estados Unidos una tela tachista, un embadurnamiento informal; ya nadie lo quiere. Pronto será nuestro turno. La escuela op-art se va a caer, pero a mí eso no me molesta. Yo duraré como duró Mondrian -mientras que todos sus discípulos e imitadores fueron casi olvidados. Pero esa visión del arte como *gadget*, como excitante de temporada, me resulta insoportable. Expresa la decadencia de una sociedad que desvaloriza todo lo que toca y que ni siquiera supo forjarse una concepción colectiva del arte a la altura de sus necesidades".

Esta es la situación: no sólo se transforman las reglas del arte, sino que al mismo tiempo -y aún mucho más rápido y con mayores efectos- van variando las reglas del mercado. El consumo se propone como un índice cultural y este dinamismo se instaura como un frente de lucha: la visión del arte como *gadget* y excitante de temporada que citaba Vasalely. La vanguardia debe vérselas con el sistema de la moda. Mientras tanto, Kosice experimenta la necesidad de superarse a sí mismo nuevamente, de instalarse una vez más en lo desconocido, de deslizar su tarea hacia materias que le sean por completo extrañas. Pero ¿realmente tan extrañas para sí? La solución se impondrá muy lentamente, en la fuerza implacable de la anamnesis.

Kosice: "(...) Pero aún faltaba algo. Era necesario dirigirse a la fuente misma de la energía, hacer intervenir en esta experiencia a un elemento que literalmente se "escapa de las manos", a pesar de lo cual ostenta una flagrante superioridad, tanto desde el punto de vista biológico, como en su calidad de componente físico del planeta en el cual vivimos... Quiero decir, concretamente, el agua." (16)

turas desarraigadas del cuadro, inscritas en una geometría llena de agresividad serena, de contradictorio alcance? ¿A qué origen se remontan los poemas de Kosice, en los que no brilla una luz subjetiva, ni el anhelo de transmitir confesiones, o de sumir en una mágica hipnosis al lector? Lo esencial es para los madistas lo que se perpetúa: el puro movimiento anterior e interior; el esquema de lo radical, capaz de manifestarse científica, vital o artísticamente". Fragmento de Esencia del Arte Madí, en Arte Madí Universal nº 7/8, 1954.

14) "(...) Serían justamente Arden Quin, Kosice y Maldonado quienes propiciarían en adelante [luego de la aparición de la revista Arturo] los distintos matices del arte geométrico argentino". Pellegrini, Aldo, Panorama de la Pintura Argentina Contemporánea, Editorial Paidós, 1967.

15) Clay, Jean, Rostros del arte moderno, Editorial Monte Ávila, 1971. El reportaje a Victor Vasarely está fechado en 1965.

16) Kosice, Gyula, La arquitectura del agua en la escultura, París, 1959.

The R-True Roberto Vanguardia Story

Adivine quién es Roberto Vanguardia, qué hace, dónde y de qué vive.

Roberta Valenti

Roberto vive del arte, como ramona. Podrían ser amantes, quizá, pero las circunstancias aún no lo han hecho posible. Hete aquí una breve reseña sobre la historia de este tal Vanguardia.

Roberto Vanguardia nació a partir de una propuesta grupal de cinco productores del arte de Rosario: Eugenia Calvo, Lila Siegrist, Mauro Guzmán, Sebastián Pincirolí y Nancy Rojas.

En principio, el objetivo fue construir un espacio que les permitiera activar sus talleres. Desde esta perspectiva, Roberto es una casa, en la cual cada uno de los integrantes cuenta con una “habitación” para trabajar. Fotografía, pintura, obra objetual, video, producción teórica e investigación constituyen algunas de las modalidades desarrolladas, según cada caso, en los talleres. Es que en Roberto Vanguardia los aportes se hacen desde distintos lugares de la producción en tanto cada uno de los responsables tiene un historial diferente dentro del campo artístico rosarino.

Ahora bien, Roberto también es un espacio de arte. De esos que ahora está de moda identificarlos como espacios alternativos a las instituciones. Sin embargo, la posición que mantiene no es en absoluto opuesta a entidades tales como el museo. Al ser aún joven, su perfil está en pleno proceso de construcción, con rasgos modelados por la elección de propuestas artísticas contemporáneas viables para posibilitar reflexiones y puestas en práctica a partir de los mecanismos de difusión y exhibición singulares que puedan emerger según cada circunstancia particular. En efecto, Roberto Vanguardia no se postula solamente como un lugar de “exposición” en donde el artista invitado monta la obra y muestra. Por el contrario, es partícipe activo de la propuesta de cada autor invitado, e incluso, se involucra con ella no sólo desde su existencia como “lugar físico” sino también desde su lugar como “sujeto”.

En este sentido, Roberto se propone la gestión de la producción artística (de un artista invitado y/o de cualquier otro evento que se realice) planteando otros mecanismos de proyección incorporando estrategias para la activación de la compra y venta de la obra. Esto tiene que ver con el hecho de que para cada uno de los robertos, en un contexto como el actual y desde una zona periférica como Rosario, es sumamente necesario repensar el funcionamiento de las prácticas de producción, difusión y comercialización del arte actual.

El desafío de otro lenguaje

A veces no es fácil convivir con Roberto. En Rosario, nos consta que muchos de los receptores de sus boletines, mails y propuestas provocan cierta incomodidad o bien duda con relación al grado de verdad con la que se emite cada uno de los discursos.

Esto tiene una lógica propia ya que Roberto Vanguardia reflexiona también sobre el lenguaje artístico contemporáneo y su medio, eligiendo modalidades propicias para generar preguntas sobre qué, cómo, cuándo y dónde se debe producir, mostrar y difundir lo que el artista, el teórico, el curador, el investigador, etc, hace.

Roberto dialoga constantemente con su realidad. Carece de presupuesto y plantea una respuesta al respecto. Es rechazado de cierto lugar, y se dedica a investigar jugando con dicha situación. Fracasa en una propuesta, y se pregunta porqué. Invita a un artista y decide interactuar con su propuesta desde la charla, acciones, o a partir del texto que se publica con razón de la muestra.

Como señalan secciones de su boletín, una interesante parodia sobre la ficción del arte, Roberto investiga. Propone, realza y honra a los que colaboran con su propuesta, y hasta inventa situaciones desde el lugar que considera como verdadero punto de referencia de todo su trabajo: el campo artístico.

La visibilidad de Roberto Vanguardia

¿Cómo conocer a Roberto?

Acceder a Roberto sólo requiere de cierta disposición para auto-invitar-se (roberto.robertovanguardia@gmail.com), o bien aceptar la invitación que pueden llegar a hacer los dueños del espacio. El ingreso en la casa, domiciliada en Laprida 627 (Rosario), hace posible conocer los talleres, y fundamentalmente la obra de los 4 artistas del grupo (Siegrist, Calvo, Guzmán y Pincirolí) y de los que han trabajado exclusivamente con el espacio, tales como Lorena Cardona, Georgina Ricci, Alejandra Tavolini, entre otros. Asimismo, las muestras ocasionales que se inauguran mensualmente pueden visitarse con cita previa (mail o tel.). Cabe señalar que por Roberto Vanguardia han pasado numerosos visitantes, entre los cuales se hallan coleccionistas, profesores, curadores, artistas e historiadores. Lo curioso del caso es que ninguno de ellos se ha arrepentido de hacerlo.

Otra de las formas de acceso a R. V. es a través de sus boletines, que se publican mensualmente en <http://robertovanguardia.atspace.com>. Es una producción virtual ideada por los susodichos y diseñada en conjunto con la especialista Daniela Quintero. Se trata de un boletín virtual que cede un espacio para que el lector obtenga panoramas y visiones sobre las propuestas, actividades y eventos realizados en la casa. En esta misma publicación, Roberto da a conocer su producción alternativa de fotos y textos en el contexto de un clima muy particular, dado por el marco temático que se elige en cada número.

Roberto, el magnífico

Roberto nació exactamente el 24 de septiembre de 2004. Fecha de su inauguración oficial y momento donde lanzó la primera de sus propuestas: un plan de suscripción para obtener, durante 12 meses, una obra firmada y numerada, por un monto mensual o anual muy accesible. Más de 30 artistas rosarinos hoy hacen posible la concreción de esta propuesta.

Pero para ahondar en la magnificencia de Roberto, es necesario mencionar ciertos hechos que forman parte de un dossier de evento-actividades robertianas. En el mismo, caben mencionar los siguientes:

Proyecto Felipe: muestra de Lorena Cardona inaugurada el 17 de noviembre de 2004, en el marco del III Congreso Internacional de la Lengua Española.

Expotrastiendas 2004: R. V. fue invitado como espacio emergente, bajo la curaduría de Alina Tortosa.

1SAR: R. V. fue convocado por los museos MACRO y Castagnino para participar de la Primera Semana del Arte de Rosario (28/03 al 03/04 de 2005). Allí planteó una muestra en la que además de hacer referencia a los artistas Omar Schiliro y Feliciano Centurión, presentó dos obras inéditas de un artista inventado: Iván Saché, declarando la intención de donarlas a la colección de arte contemporáneo de dichos museos.

Georgina Ricci calefacciona Roberto Vanguardia: exposición basada en un proyecto de intervención espacial (13/05 a 17/06 de 2005).

Talleres: Roberto Vanguardia también ofrece talleres para artistas en formación. Uno es el taller de producción de arte coordinado por Leandro Comba y Fabiana Imola, y el otro es el que da Sebastián Pincirolí, donde se ofrecen clases de pintura. Asimismo, junto con Comba e Imola,

R.V ha invitado a Alicia Herrero a dictar un seminario en agosto de este año.

El resto de la Programación Roberto consiente las siguientes actividades: Luján Castellani y R. V. - La Baulera - Tucumán - 1 a 25 de Junio de 2005.

Multiple choice - Intervención de Pobres Diablos / Presentación de Ediciones Roberto con la primera de sus publicaciones: *Archivo de Reflexiones de Lila Siegrist* / Apertura del altillo de Roberto, bautizado como "Altillito Vintage", con cosas varias a la venta - Roberto Vanguardia - Viernes 24 de junio a las 19.30 hs.

ODEON Parental Advisory (propuesta de MOTP, espacio independiente de Mar del Plata) - Roberto Vanguardia - 2 de julio.

Muestra: Roberto Vanguardia / Grupo 00 - Casa 13, Córdoba - 17 de julio.

Muestra: Osías Yanov / Fernando Kriguer - Roberto Vanguardia - después del 5 de Agosto.

Muestra: Alejandra Tavolini - Roberto Vanguardia - fecha a definir.

Septiembre: Mes Roberto. Fiesta aniversario y exhibición. Entrega de los Robertos del Año. Presentación y lanzamiento del pigmento exclusivo de Roberto Vanguardia: "rosa cobarde".

Exposición sobre los 90 en Rosario - Curadores: Fernando Farina / Roberto Vanguardia - en Roberto Vanguardia - Octubre.

Muestra Roberto Vanguardia en paralelo con Belleza y Felicidad - macro (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario) - 3 de Noviembre de 2005.

Muestra "rosa cobarde" (artistas invitados) - Roberto Vanguardia - Noviembre.

Exposición de obras de los alumnos del taller de producción de Leandro Comba y Fabiana Imola - Diciembre.

Post-scriptum

Nota del editor

El lunes 26 de setiembre de 2005 recibimos por e-mail el siguiente mensaje:

COMUNICADO PARA LA COMUNIDAD ARTÍSTICA: A LAS 11:45 HS DEL DÍA DE AYER FALLECE EN ROSARIO ROBERTO VANGUARDIA.

¡Misterio!

¡feliz 2006!

les desea

PROA
FUNDACION

www.proa.org

Av. Pedro de Mendoza 1929 (C1169AAD) Buenos Aires, Argentina
T (54 11) 4303 0909 F 4303 3366

muestras

Penedo, Rebuffo, Henderson	1/1 Caja de Arte	Técnicas varias	12.11.05-01.12.05
Calderon, Melina	AGFA Fotografía		07.11.05-02.12.05

	Verónica Di Toro, Amadeo Azar		
	y Gastón Cammarata		
jueves 24 de noviembre al 30 de diciembre			

Siquier, Da Rin, Laren, luso, otros	Appetite	Técnicas varias	09.12.05-11.02.06
Artistas varios	Appetite	Digital	09.12.05-07.01.06
Roux, Ricardo	Arteipunto	Pintura	02.11.05-02.12.05

<i>belleza y felicidad</i>	Leo Estol y Diego Bianchi		
	Objetos, Intervención, Fotografía		
del 2 de noviembre al 9 de diciembre de 2005			

Szperling, Brum, Cubas, Nijensohn	C C de España en Bs As	Arte mediático	09.11.05-16.12.05
Ferrari, Luna, Bancalari, Molina, otros	C C de España en Bs As	Pinturas	09.11.05-16.12.05
Sánchez Goldar, Gopar, Gil Flood, otros	C C de España en Bs As	Instalación	09.11.05-16.12.05
Vinci, Gabriela; D'Arienzo, Miguel	Casa de Yrurtia	Técnicas mixtas	30.10.05-07.12.05
Packer, Cerminaro, Medvedocky, otros	Casa FOA	Técnicas mixtas	21.10.05-11.12.05
Abait, Luciana	Casa FOA	Arte Digital	21.10.05-11.12.05
1ª Feria de arte Periférica	CC Borges	Técnicas varias	30.11.05-04.12.05
Dalí, Salvador	CC Borges	obra gráfica	08.07.05-30.03.06
Donegana, Ernesto	CC Recoleta	Fotografía	03.11.05-10.12.05
Marín, Lizaso, Danziger, Maza, Elía, otros	CC Recoleta	Técnicas Varias	10.11.05-08.12.05
Azura, Amira; Bedel, Nicolás	CC Recoleta	Técnicas mixtas	11.11.05-08.12.05
Vortice Argentina	CC Recoleta	Arte correo	01.12.05-08.01.06
Prebisch, Julián	CC San Martín	Técnicas varias	14.11.05-31.12.05
Benedit, Luis Fernando	CC San Martín	Técnicas varias	14.11.05-31.12.05
Azura, Amira	CC de la Costa	Técnicas mixtas	11.11.05-02.01.06


	Enio Iommi		
	en diciembre 2005		


Cassano, Gabriela	Del Angel	Acrílicos	17.12.05-10.12.05
Quiroga, Victor	El Puente	Oleo s/tela	15.11.05-15.12.05
Pini, Pozzi, Anzizar, Aguiar, otros	Elsi del Río	Técnicas mixtas	19.10.05-23.12.05
Pons, Betesh, Chiachio, Lezano, otros	Espacio Ecléctico	Técnicas mixtas	10.11.05-15.12.05

E S P A C I O Fundación Telefónica	Andrés Denegri, Gabriela Golder, Silvia Rivas		
	Video Instalaciones		
	curada por Laura Buccellato		
17 DE NOVIEMBRE DE 2005 HASTA EL 15 DE ENERO DE 2006			


Carballo, Elsa	Espacio Qatar	Técnicas mixtas	10.11.05-30.04.06
Cacciabue, Mateos, Binda	Forma	Pintura	05.11.05-05.12.05
Leonilson	FunCEB	Pinturas	09.11.05-23.12.05
Zar, Zariquiegui, Pesce, Levy, otros	Fund Klemm	Grabado	03.11.05-03.12.05
Finelli, Pietro	Fund Klemm	Técnicas mixtas	10.11.05-10.12.05

Rizzo, Marcelo	Hoy en el Arte	Pintura	04.11.05-04.12.05
Abot, Argento, Attila, Benchetrit, otrod	Hoy en el Arte	Técnicas mixtas	


	<p>INAUGURA NUEVO ESPACIO CON LOS ARTISTAS Griselda Alvarez, Dominique Breard, Alejandro Contreras, Pablo Fracchia, Floki Gauvry, Janet Grant, Mónica Kronenberg, Iliana regueiro, Belén Ríos, Ana Seggiaro, Carolina Weisz, entre otros. Desde el 7 de noviembre al 30 de diciembre 2005</p>
---	---


	<p>Desposito, Galo y Pallone en "constructivismo hoy" se exhiben pinturas y objetos desde el 6 de diciembre al 30 de diciembre</p>
---	--

Guinot, Camilo	La casona de los olivera	Instalación	05.11.05-18.12.05
Coppola, Horacio	La Ruche	Fotografía	15.10.05-15.12.05
Padilla, Cristina	Loreto Arenas	Fotografía	08.11.05-08.12.05
Curtis, Edward	M Fernández Blanco	Fotografía	12.10.05-30.12.05
Mans, Hilda	MACLA	Pintura	04.11.05-04.12.05


	<p>Hélio Oiticica y Neville D'Almeida programa in progress.</p>	19!11!05 AL 30!01!06
	<p>Intervención 4. para la terraza del museo. Fabián Marcaccio. Ezeiza-Paintant</p>	HASTA MAYO 2006

artistas varios	Mamushka	Intervención	05.11.05-05.12.05
Atchugarry, Pablo	MNBA	Esculturas	06.10.05-30.12.05
Sougez Emmanuel	MNBA	Fotografía	06.10.05-11.12.05
anónimos	MNBA	Técnicas mixtas	16.12.05-16.12.06
De Szyszlo, Fernando	MNBA	Pintura	10.11.05-10.12.05
Molinelli, Eliana	Museo Sívori	Esculturas	05.11.05-04.12.05
Díaz, Raul	Museo Sívori	Pintura	05.11.05-04.12.05

	<p>23 de Noviembre 20 hs. María José Ríos Pinturas / sala I Martín Tirabuzo Libro de artista / sala II</p>	<p>13 de Diciembre 20 hs. María Eugenia Lefosse Pinturas / sala I Solange Arazí Pinturas / sala II</p>
Uriarte 1332 Palermo Viejo-tel:4772 8745 www.pabellon4.com-pabellon4@interlink.com.ar		

	<p>DE ROSAS, CAPULLOS Y OTRAS FÁBULAS - Hasta el 15 de enero 2006 Jane Brodie, Aili Chen, Mariana Cortés, Martín Di Girolamo, Flavia Da Rin, Marina De Caro, María Inés Drangosch, Ana Gallardo, Guillermo Iuso y Florencia Rodríguez Giles. Curadora: Victoria Noorthoon</p>
---	---

Waissman, Andrés	Sara García Uriburu	Técnicas mixtas	23.11.05-23.12.05
Suárez, Sonia	Torre Monumental	Fotografía	10.11.05-11.12.05
Sanes, Veronica	Torre Monumental	Fotografía	10.11.05-10.12.05

	<p>26 de noviembre al 6 de enero Curriculum 0 `05 Exposición de preseleccionados Nuevo espacio Adriana Minolitti Ganadora curriculum 0 `04</p>
---	--

Astica, Juan	Wussmann	Pinturas	03.11.05-29.12.05
Paravisi, Flavia; Ramos, Constanza	Zonadearte	Técnicas varias	10.12.05-23.12.05
Premiados Salón Pequeño Formato	Zonadearte	Técnicas varias	10.12.05-23.12.05



Víctor Najmias-art gallery international
Rem-Arte
segunda edición
Costa Rica 4688 | 4831 3738 | www.vn artgallery.com.ar

galerías

1/1 Caja de Arte	Nicaragua 5024	Bs. As.	lu-vi 14:30-19:30, sa 12-18.
AGFA	Venezuela 4269	Bs. As.	lu-vi 9-17



Alberto Sendrós

Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995
info@albertosendros.com / www.albertosendros.com

Appetite	Venezuela 638	Bs. As.	lu-vi 14-18;sa 16-19
Arteipunto	Gorriti 5253	Bs. As.	

*belleza
y felicidad*

Acuña de Figueroa 900
4867-0073 | lu-vi 10:30-20; sa 11-14
info@bellezayfelicidad.com.ar
http://www.bellezayfelicidad.com.ar/

C C de España en Buenos Aires	Florida 943	Bs. As.	lu-vi 10-20
Casa de Yrurtia	O'Higgins 2390	Bs. As.	mi-do 15-19
Casa Foa	Lanin 150	Bs. As.	lu-do 11-20
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs. As.	ma-mi 10-21; vi-do 19-22
CC Recoleta	Junín 1930	Bs. As.	ma-vi 14-21; sa-do-fer 10-21
CC Rojas	Corrientes 2038	Bs. As.	lu-sa 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	Bs. As.	lu-do 11-21
Centro Participación Cultural de la Costa	Urquiza y el río	Bs. As.	





Av. Quintana 325, Pb.
4.813.8828 / 4.815.5699
lunes a viernes de 11 a 20 hs.

Del Angel	Cuba 1937 1° piso	Bs. As.	ma-vi 16-19:30; sa 11-13:30
El Puente	Arenales 834	Bs. As.	lu-vi 12-20;sa 10-13
Elsi del Río	Arévalo 1748	Bs. As.	ma-vi 15-20, sa 11-14
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	Bs. As.	ma-vi 12-21; do 15-21
Espacio Qatar	Honduras 5684	Bs. As.	
Forma	Aráoz 2540	Bs. As.	lu-vi 16-20; sa 12-14
FunCEB	Esmeralda 965	Bs. As.	lu-vi 10-20; sa 10-13
Fund Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	Bs. As.	lu-vi 11-20
Fundación Torres Agüero Rozanès	Junin 1343 PB "B"	Bs. As.	
Hoy en el Arte	Gascón 36	Bs. As.	lu-vi 10-20; sa 10-13

ESPACIO
Fundación Telefónica


ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA - Arenales 1540
Cap Fed. - 4333-1300 /4333-1301
espaciosfundacion@telefonica.com.ar
www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio
ma-do 14-20:30hs. Lunes cerrado. Entrada libre y gratuita.

 Sucre 1723 - San Isidro | 15 5659 6066 | NUEVO ESPACIO CASA CENTRAL
 Estados Unidos 726 - San Telmo - Bs As - Teléfono: 4361-4034
www.isidromiranda.com.ar | info@isidromiranda.com.ar
 lunes a viernes de 10 a 13 hs y de 17 a 20 hs | sábados de 10 a 13 hs


 **ARTE CONTEMPORANEO**
 Av. Del Libertador 4700 PB A (1426) Bs As
 tel 4776 3109 karinaparadiso@uolsinectis.com.ar
 lunes a jueves 14 a 20 hs | viernes 16 a 22 hs | sábado 11 a 13 hs


La casona de los olivera	Av. Directorio y Lacarra	Bs. As. mie-vi 15-20;sa, do, fe 11-20hs
La Ruche	Arenales 1321	Bs. As. lu-vi 11-13; 15-19; sa 11-13:30
Loreto Arenas	Juncal 885	Bs. As. lu-vi 12-20 hs; sa 11,30-13,30
M Fernández Blanco	Suipacha 1422	Bs. As. ma-do 14-19
M Larreta	Obligado 2139	Bs. As. lu y mi-do 14-19:45
MACLA (La Plata)	50 e/6 y 7, 1900	La Plata ma-vi 10-20, sa-do 15-22


MAMAN FINE ARTS Av. del Libertador 2475, Bs As, Argentina
 LU-VI 11-20, SA 11-19

 Malba-Colección Costantini
 Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
 Avda. Figueroa Alcorta 3415 | T +54 (11) 4808 6500
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar
 jue-lun y fer 12-20, mie hasta 21hs con entrada gratuita

MNBA	Av. del Libertador 1473	Bs. As. ma-vi 12-19; sa-do 9-19:30
Museo Sívori	Av. Infanta Isabel 555	Bs. As.

 **23 de Noviembre 20 hs.** **13 de Diciembre 20 hs.**
María José Ríos Pinturas / sala I **María Eugenia Lefosse** Pinturas / sala I
Martín Tirabuzo Libro de artista / sala II **Solange Arazi** Pinturas / sala II
 Uriarte 1332 Palermo Viejo-tel:4772 8745 www.pabellon4.com-pabellon4@interlink.com.ar

 Av. Pedro de Mendoza 1929-[C1169AAD]
 Buenos Aires-Argentina
 t/f [54-11] 4303 0909-info@proa.org-Mar. a Dom. 11 a 19 hs.

 Florida 1000 . Buenos Aires + 54 11 43 13 84 80
galeria@ruthbenzacar.com
www.ruthbenzacar.com

Sara García Uriburu	Uruguay 1223 P.B.	Bs. As. lu-vi 11-13, 16-20; sa 11-13
Sylvia Vesco	San Martín 522 1ª	Bs. As. lu-vi 14:30-20; sa 11-13
Torre Monumental	Av del Libertador 49	Bs. As. ju-do 12-19

 **Víctor Najmias-art gallery international**
Rem-Arte
 segunda edición
 Costa Rica 4688 | 4831 3738 | www.vn.artgallery.com.ar

Wussmann	Rodriguez Peña 1399	Bs. As
----------	---------------------	--------

E S P A C I O
Fundación Telefónica

**PARA COMBINAR ARTE, EDUCACIÓN Y TECNOLOGÍA,
SE NECESITA ESPACIO. POR SUERTE, EL ESPACIO ES INFINITO.**

Espacio Fundación Telefónica: exposiciones, cursos, conferencias, seminarios, mesas redondas, Mediateca, videoconferencias, Medialab, Espacio Plasma y visitas guiadas.

www.fundaciontelefonica.com.ar/espacio

Fundación
Telefónica

Arenales 1540 - Martes a Domingo de 14 a 20:30 hs. - 4333-1500/1501
espaciodfundacion@telefonica.com.ar - ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.

Hasta el 30 de enero de 2006

Hélio Oiticica | Neville D'Almeida

CC - Programa in Progress

Curador: Cesar Oiticica Filho

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Avenida Figueroa Alcorta 3415 C1425CLA Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 4808-6500 F [+54 11] 4808-6566 / 99
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colección Pasavanti