

ramona

61

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

buenos aires. junio de 2006 / \$7 ó 7 venus

Una delicada psicogeología | Rafael Cippolini

Pablo Suárez. In Memoriam | Roberto Jacoby

Gorilas en la niebla. 1976-2006 | Lux Lindner

El cine no deja de ser una forma de arte menor | Abbas Kiarostami

La Estación Darío y Maxi, en Avellaneda | Emei

Una especie de territorio mental sudamericano prebabélico. Xul Solar revisitado |

Jorge Schwartz

Dossier: Presentación del Proyecto REI (ramona estética integral)

Hegel (a quien ramona se encontró una vez) aseguró que el arte se convertiría en

filosofía. Presentación del Proyecto REI | José Fernández Vega

Arte, Sentido y Acontecimiento. Reportaje exclusivo a Gianni Vattimo | Proyecto

REI

Arte, ya sabés que la verdad te hace mal | Gianni Vattimo

Cobrar una entrada no alivia el problema. Pensar el Museo Nacional de Bellas Artes |

Mariano Oropeza

Dossier Éxito

A propósito de *Silencio Modular*, de Oligatega Numeric | Inés Acevedo

Valentina Liernur y Débora Pruden | Claudio Iglesias

El consumidor de la cultura mainstream ha sido educado de una manera muy eficiente

en la cultura gay. Reportaje a Elmgreen y Dragset | Mariano Mayer

¿Ud. conoce la Oficina Projectista?

La exigencia de cepillar la historia a contrapelo hace de León Ferrari una figura

redentora | Andrea Wain

Pequeño Daisy

¡Y otras tantas fruiciones para gozar del otoño!

ramona

revista de artes visuales
n° 61. junio de 2006

\$7

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo A. Bruzzone

Editor

Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes

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

Secretarios de redacción

Laura Las Heras
Augusto Idoyaga

Coordinación

Patricia Pedraza

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Leone

Suscripciones

Mariel Morel

Distribución y Ventas

Mariana Jubany

Prensa y organización de eventos

Julián Reboratti

ISSN 1666-1826 RNPI

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

www.ramona.org.ar

ramona@ramona.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

Producción agenda

Julieta Reynoso

Fotogalerías

Berenice González García, Guadalupe Ruiz

colaboran en Fundación Start:

webmaster

Ricardo Bravo

Relaciones institucionales

Julieta Regazzoni

índice

- 4 **Una delicada psicogeología**
por Rafael Cippolini
- 6 **Pablo Suárez In memoriam**
por Roberto Jacoby
- 8 **Gorilas en la niebla (1976-2006)**
por Lux Lindner
- 22 **Así y todo, considero que el cine no deja de ser una forma de arte menor**
por Abbas Kiarostami
- 30 **“No están solos” destaca la mano de Darío Santillán en un primer plano**
por Emei
- 32 **Una especie de territorio mental sudamericano prebabélico**
por Jorge Schwartz
- DOSSIER PROYECTO REI (RAMONA ESTÉTICA INTEGRAL)**
- 44 **Hegel (a quien ramona encontró una vez) aseguró que el arte se convertiría en filosofía**
por José Fernández Vega
- 46 **En el arte contemporáneo se intensificó mucho la experiencia de la forma más que de la del contenido**
Reportaje a Gianni Vattimo por José Fernández Vega
- 56 **Arte, ya sabés que la verdad te hace mal**
por Gianni Vattimo
- 60 **Cobrar una entrada no alivia el problema**
por Mariano Oropeza
- DOSSIER ÉXITO**
- 68 **Un mensaje para los críticos de arte**
por Inés Acevedo
- 74 **Para pupilas exquisitas no hay sermón que valga**
por Claudio Iglesias
- 80 **La más reina parecía el hetero (tenía unos vaqueros muy sexies)**
Entrevista a Michael Elmgreen y Ingar Dragset por Mariano Mayer
- 84 **¿Ud. conoce la Oficina Proyectista?**
por La Oficina Proyectista
- 86 **La exigencia de cepillar la historia a contrapelo hace de León Ferrari una figura redentora**
por Andrea Wain
- 92 **Pequeño Daisy Ilustrado**
- 94 **muestras**
- 97 **galerías**

Una delicada psicogeología

Rafael Cippolini

En uno de esos ensayos que se acomodan de una vez y para siempre en nuestro inconsciente, Eugenio Montale señalaba con mucha precisión los límites geográficos de su poética enfrentándolos a las estrategias estéticas de dos genios como Eliot y Pound, argumentando algo así como “ellos reclaman su pasado y sus ancestros en un linaje europeo por la simple razón de que, precisamente por no haber nacido en el Viejo Mundo, no deben soportar el peso de sus tradiciones; para un italiano del Siglo XX no es nada sencillo cargar con la temible gravitación de tantos siglos”. Pues, justo ahora que acabo de leer el libro de Phil Baker sobre la historia de la psicogeografía, se me ocurre preguntarme si será posible entrenarnos en una práctica tan incierta como la psicogeología (atención: dije psicogeología, no psicogenealogía). Ya sabemos que la cultura se acumula a nuestro alrededor al modo de capas geológicas, aunque tan a menudo confundimos esos estratos y terminamos barajándolos hasta el infinito, como sabemos que sucedía con los extras de una megaproducción de Cecil B. De Mille (gracias Borges).

Ser editor de una revista, en mi política, no es nada diferente de inventarme como el primer lector y para llevar a cabo esta tarea pongo en marcha algunos mecanismos, casi siempre efímeros y fungibles. Uno de tantos sin dudas está en cruce con la mentada psicogeología: observo el sumario del ejemplar que usted está leyendo en este momento y me divierto advirtiendo las profundidades de este pequeño y oscilante Golem de páginas sin imágenes. Enseguida encuentro las correspondencias entre textos tan heterogéneos, y sé que a su modo son, para decirlo con Tournier, los vestigios oblicuos de una civilización, una multiplicación de reliquias de épocas muy diferentes. Imagínese el lector como un animal de muchos ojos y cerebros que lo habilitaran en la posibilidad de leer al mismo tiempo todos los textos de este número 61 de ramona. ¿A qué clase de múltiple experiencia se entregaría? Por cierto, me encanta esa tan promiscua superposición: la arquitectura psicasténica de la memoria de Lux Lindner funcionando sincrónicamente a la construcción de sí de Abbas Kiarostami y a la acción militante de Emei, a los buceos artísticos de Vattimo presentados por el Proyecto REI (ramona estética integral) y a la mirada fresca y aguda de los jovencísimos críticos de Éxito. Al fin y al cabo, de ningún otro modo funciona el mundo. Lo que hacemos en todo momento es editar la realidad que percibimos: ordenamos sus piezas según nuestro gusto y criterio. Prosiguiendo la suerte del silogismo, la psicogeología no deja de ser una metodología de edición. Ayúdenme entonces y editen conmigo, en tiempo de lectura real. Ensayemos juntos nuestros destinos de psicogeólogos.

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

viajobien.com

Bienal de arte de San Pablo
Del 7 de octubre a diciembre

Incluye: **u\$s 441.-***
Pasaje aereo
3 noches de alojamiento con desayuno
Hotel Comfort Moema, (3* excelente) cercano a la Bienal.
Traslado aeropuerto-hotel-aeropuerto.

* Precio por persona en base habitación doble. Impuestos incluidos.
Sujeto a disponibilidad al momento de efectuar la reserva.

Centro de Atención
4314-0778

www.viajobien.com
info@viajobien.com

Pablo Suárez In memoriam

Roberto Jacoby

“Si quiero puedo salir rajando de aquí”, lo dijo en un susurro y fue lo último que pude oír de Pablo, ya abandonado por la fuerza física. Se reconoce a Pablo Suárez en cada palabra de este desafío. Pablo puede todo: construir una casa de piedras en San Luis, boxear por dinero, dinamitar una montaña en Córdoba, hacer 1000 abdominales en una mañana, modelar impactantes esculturas con papel higiénico, fabricar bombas, apadrinar a decenas de artistas y poner en crisis de nervios a otras tantas, falsificar a grandes pintores argentinos, ser él mismo uno de los máximos.

Pero aquella frase que lo retrata va mucho más allá. Resuena como la misión genérica de la voluntad del artista: fugar. Escapar de las visiones dominantes de la realidad, de la realidad misma. Irse para poder estar presente como una trompada o como un perfume.

La deriva de Pablo es legendaria: desde sus primeros cuadros informelistas, a fines de los cincuenta, hasta las *muñecas bravas* de 1964, desde *La Menesunda* hasta el conceptualismo más contemporáneo que uno pueda imaginar, el silencio y luego las imágenes del silencio (pienso en sus retratos de trabajadores, bellos y mudos). Los changos y los chongos, el *kitsch* y el *catch*. El muerto. La larga época donde literaliza ciertas frases hechas en clave grotesca y realiza una gran cantidad de obras maestras. Y finalmente, las melancólicas tómperas de su última muestra.

En cierto momento fugó también de Buenos Aires y por último fugó de nosotros, sus amigos, sus seguidores, sus fanáticos.

Nos deja un poco solos y con la sensación amarga de la injusticia argentina.



www.fundacionandreani.org.ar | 4016-0805

Logística

Andreani Soluciones

Correo Andreani

FUNDACION
Andreani
OTRA FORMA DE LLEGAR.

FUNDACIÓN ANDREANI. LOS RECURSOS DEL GRUPO LOGÍSTICO ANDREANI TRABAJANDO PARA LA COMUNIDAD.
Trabajamos desde hace 15 años brindando los recursos del Grupo Logístico Andreani para el desarrollo solidario de programas educativos y culturales, porque creemos que en ellos está la base de nuestro país y los valores que nos impulsan a crecer.

Gorilas en la niebla (1976-2006)

Ya lo sabíamos de sobra: el imaginario de Lux Lindner es tremendamente frondoso. En la nota que sigue el artista se sumerge en muy densas aguas: pone en marcha una máquina multidimensional para diseccionar e interpelar a los entretelones del recordatorio.

Lux Lindner

1.

Suelo ir a locutorios. No es raro que la máquina desde la que intento entrar a Internet se tilde y haya que reiniciarla. Durante algunos segundos la pantalla familiar con todos sus iconitos multicolores-de-juego-interactivo-de-siglo 21 desaparece. Al reiniciar, en su lugar no aparecen de vuelta inmediatamente los iconitos multicolores-interactivos-de-siglo-21 sino unas toscas letras en blanco y negro como las de alguna computadora primordial surgida de las profundidades del siglo 20 para tu escarmiento. Tipografía MS-DOS luminosa y apenas legible surgida de la época en que “analista de sistemas” es lo más avanzado que a lo que se puede llegar y tanto “hardware” como “software” son términos aparentemente intercambiables.

Tiendo a conectar el periodo del Proceso a esas letras antiquísimas y ya carnalmente unidas a la digitalización irreversible de la vida. Protocolos de órdenes anteriores a la interactividad lúdica global colorinche pero difícilmente dissociables del funcionamiento de la maquinaria delicada.

Firmes junto al cañón láser esas letras toscas siguen ahí, en pleno 2006, antes de iniciar o reiniciar las elevadas tareas en la red global. Certifican que podemos continuar con nuestros intercambios de información: páginas sobre Proclo en lituano, boletines de la Sociedad Mauthner, discografías que no podemos completar, fotos de Carla Conte, lo necesario para consolarnos de nuestro paso por este mundo, *ad nauseam*.

2.

El Proceso (no está mal decir “Dictadura”, pero dictaduras hemos tenido unas cuantas y Proceso, uno solo) actúa como dispositivo instalador de la mayor parte de los juegos que jugamos por lo menos hasta el 2001. De lo que viene después del 2001 todavía no me animo a hablar y ni sé si tengo derecho. Me exilié cuando gobernaba el suegro de Shakira sin siquiera la excusa de una picana esperándome en alguna parte.

El Proceso certifica un recambio: un sistema operativo, el del Estado benefactor plus capitalismo asistido en versión NuevoMundoSur (NMS) es reemplazado por otro sistema operativo de turbocapitalismo versiones

NuevoMundoNorte (NMN) y ViejoMundoNorte (VMN). De ahí la pavorosa continuidad entre el espíritu de 1976 y el espíritu de 1996, tema a tocar en otro momento. De lo que Uno quiere hablar ahora es de la muestra *Estéticas de la Memoria* que se organiza en el CCR con motivo del trigésimo aniversario de aquel golpe de Estado que actúa como ceremonia de instalación del Proceso y su catálogo de juegos. La muestra es también excusa para pensar sobre una época sobre la que se habla mucho en estos días pero que no todos hemos atravesado en el mismo agujero.

3.

Uno va hacia la muestra con curiosidad y dispuesto a tomarse lo que vea lo más en serio que se pueda. Por principio Uno no tiene nada contra las muestras temáticas. No puede ni quiere renunciar a la contaminación referencial. Y los treinta años del Golpe de 1976 no merecen pasar desapercibidos o desatendidos por los artistas. La reflexión sobre ese período de la Historia debe necesariamente dejar alguna cosecha, buena o mala.

Mientras Uno camina desde su Mansarda de la Interioridad hasta el CCR (son más de dos o tres cuadros) piensa en las representaciones de violencia socialmente sancionadas que han acompañado su educación.

Donde hay combatientes hay una magnífica oportunidad para presentar grandes cuadros de batalla. En los seventies mientras los militares tienden a torturar en sótanos y playas de estacionamiento, en un octavo piso Uno dibuja zapadores de Napoleón congelándose los mostachos en el Beresina y las trincheras de Flandes; bolsas de arena cuya función se desconoce dibujadas una por una. Sangre de agonizante traducida a bolígrafo azul.

Lamentablemente las guerras no siempre son una pulseada. Y no todos los episodios de una guerra son visualmente presentables como una batalla de Kursk, donde fanáticos subidos a su tanque se destripan *au plein air* y que gane el mejor (aquí entran risas grabadas sobre acetato). Las guerras civiles son otra cosa. En el caso de Churraskilandia

Años 70 ya hay quienes discuten si puede hablarse de guerra. Yo no consigo decidirme. Todavía me parece que armas hay de ambos lados. Rodolfo le regala a su hija una pistola de verdad para el cumpleaños del 75, escuché hace dos o tres mañanas. No todos los militares salen de la Temporalidad por motivos naturales y los cuarteles no son copados por platos voladores. Un chupadero es un chupadero es un chupadero. Una cárcel del pueblo es una cárcel del pueblo es una cárcel del pueblo.

4.

Por una parte es obligatorio hablar mal del Proceso. El Proceso es responsable de muchos crímenes contra la propiedad, la libertad de expresión, la vida y el futuro de la industria argentina. El Proceso censura películas y quema libros. Instaura un reino de terror donde la Pantera Rosa se te aparece por la noche. Carozo, Narizota, Quelonio Galápagos & Friends y las Trillizas de Oro se te aparecen por las mañanas. Es imposible no asociar el Proceso a una de las épocas más oscuramente criminales de la historia de Churraskilandia.

4.1.

En relación con lo anterior y aún antes de ver nada pienso que en una muestra referida a esta época es muy fuerte, tanto por el lado de artistas como por el de curadores, la tentación de la *efectividad*. *¡Quiero que mi condena a la barbarie suene lo más fuerte y unívoca posible!* Esta presión, una presión legítima y justificada, conlleva sus peligros y puede constituirse en una oportunidad de rango para ser invadido, en oleadas piadosas, por el silabario de la decoración montonera.

5.

Es obligatorio hablar mal del Proceso. Pero no es fácil hablar mal del Proceso. Y no es fácil porque Proceso es nombre para algo que ha triunfado.

5.1.

Cuando el gobierno de Alfonsín sale a juzgar a los militares del Proceso éstos no pueden con su incredulidad. *“¿Cómo nos van a juzgar a nosotros? ¡Nosotros ganamos!”* Esto, horrible como suena (¿cómo y a qué precio, contra qué “triumfaron?”), tiene su parte de verdad. El Proceso triunfa. Y esa “victoria” del Proceso, si no es completa, es decisiva para la forma del mundo en los años subsiguientes. Por mucho tiempo seguiremos “viviendo” dentro de la “victoria” de ese “algo” que convencionalmente algunos llaman “Proceso” y

otros “Dictadura” y por algún motivo pienso en un cuadro de Noé que se llama *No tiene nombre* que me gustaría ver en vivo y en directo alguna vez.

5.2.

El Proceso triunfa; tritura o exilia a sus oponentes, instala una distribución del ingreso y aniquila a los sindicatos y de paso a la industria autóctona. El Proceso instala un culto con sus Misterios Gozosos (ver bola de espejos) y Dolorosos (ver picana). Su propia mitología subcolonial-consumista-individualista sepulta todo un complejo de masturbación tercermundista bajo la montaña de papelitos del Mundial 78. Y es que entre otras glorias el Proceso hace ganar un Campeonato Mundial de fútbol a un país donde tal deporte es oportunidad suprema de identificación y acomodamiento para las masas confundidas y desarraigadas. Una vacuna contra la anomia, transmitida en directo. *Sure shot*. Para quienes han completado sus estudios universitarios el Proceso tiene de su lado a Borges, Bioy y otras vestales satinadas y políglotas. Se ve que hay más de una apuesta cubierta. Y cuando ya no prohíbe decir las palabras “marxismo” o “justicia social” en voz alta, o imprimirlas en offset, el Proceso crea las condiciones para que ellas no tengan más consistencia o poder de modificación sobre la realidad que la toponimia de una novela de Tolkien.

5.3.

El Proceso triunfa. Tras cumplir sus objetivos se autodisuelve siguiendo un calendario que él mismo impone a la sociedad, apenas acelerado a causa de Malvinas, un episodio horrendo pero lateral, sin secuelas económicas, es decir sin consecuencias para el tronco del sistema instalador. La gente pierde el respeto a los uniformes y se multiplica la caricatura a costa de los uniformes. Pero el Proceso no es sólo cosa de uniformes. No es como en Kursk.

Escríbanlo cincuenta veces en sus cuadernos Rivadavia ornados con calcomanías solarizadas de Guevara de la Serna; *El Proceso se autodisuelve*. Ningún escuadrón de héroes de la izquierda o del nacionalismo católico o del vegetarianismo (ningún “militante”, ningún “combatiente”) saca a los militares a patadas o les impone condiciones. ¿Quién podría imponer condiciones a un Torturador Triunfante por otra parte? El Proceso viene de atomizar a la izquierda transformando a un porcentaje decisivo del pueblo militante en un tema para la antropología forense y a un porcentaje decisivo de hijos de aquel pueblo militante en capitalistas dientes de sable. No es la gesta heroica de una militancia cua-

lesquiera la que expulsa a los militares de sus cargos, sino los papelonados de uniformados en Malvinas y, fundamentalmente, que la parte de trabajo sucio que les corresponde a los uniformes en el organigrama de instalación del Proceso ya ha sido realizada. Como a las fases de un cohete multietapa, a los uniformes les ha llegado la hora de quemarse en la atmósfera. Las Trillizas ya están en órbita, transmitiendo. Y durante mucho tiempo palabras como “lucha” o “militancia” van a sonar irreales (más que pecaminosas o criminales) en los oídos de quien ha tenido su Acceso al Ser *en un octavo piso con fondo musical de Carozo, Narizota y etcétera.*

5.4.

Así que el Proceso triunfa. Quien ha empuñado las armas por él y sobrevive disfruta de la paz del vencedor.

No hablo de la tranquilidad que da algún negocio más o menos bien hecho sino, sobre todo, de la paz del alma. Los casos de torturadores y represores que se quiebran o arrepienten pueden contarse con los dedos de la mano. Los demás evidentemente no están arrepentidos ni creen que actuaron mal y va de suyo que no piensan en términos de un Nunca Más. El Torturador tiene incomodidades con cierto frente externo; algún ataque de los medios, algún escrache si hay mal tiempo. Pero su frente interno se mantiene. Al Torturador no lo repudian esposas asqueadas o lo abandonan hijos avergonzados. Los sacerdotes del culto que los Torturadores han creído defender no los dejan sin el caramelo del domingo. El Torturador no es atormentado por espectros, no se le aparecen por las noches los fantasmas de aquellos a quienes ha torturado y asesinado. Por lo visto Shakesperare y la Teosofía son de mear fuera del tarro o no revalidaron sus títulos en este hemisferio. ¿Dónde están las almas de los compañeros muertos? Se ve que en ninguna parte. El Aerosol del Proceso te mata bien muerto.

En cuanto a los artistas contemporáneos podemos ponernos a aullar y chillar y empapelar las ciudades con collages malintencionados y multiplicar y refinar la agresividad de nuestro lenguaje; nada de eso va a alcanzar al Torturador.

6.

¿Y la famosa euforia Post-Proceso? Uno hablaría más de un recobrar la respiración que de un saltar de júbilo. Separado del Cómplice por líneas difusas que no siempre es fácil encontrar el Sobreviviente se abraza a una armadura de paños fríos donde se respira más alivio que euforia. Concedamos que no faltan buenos motivos para tan exagerada prudencia.

El Asesino y su Cómplice caminan por la calle y te los podés encontrar en la panadería. Yo he tenido a Martínez de Hoz varias veces al alcance de mi mano, y no hice nada, para qué te voy a mentir.

El tránsito del Proceso a la Democracia Vigilada transmite muy especialmente en lo musical el alivio de una clase media que cree haber esquivado la cuchilla, uniendo a este relax de Sobreviviente conatos de restauración sesentista (sicodelia políticamente inocua). De la cuchilla en sí se dice poco. Porchetto y Gieco te dicen que votes. Se pondrá de moda resignarse, crestas punk y pantuflas de Oblomov, escuchar a Cioran y leer a Nick Cave. Tiempos en que la voz de los Helicópteros no han descubierto ninguna causa seria.

7.

Unas palabras para el juicio a las juntas. Quienes odiamos a Alfonsín porque pasamos lo que se supone son los mejores años de la vida entre el hollín, la humedad, la desmoralización y los apagones de su gobierno, reconocemos que la suya es una decisión valiente. El juicio a las juntas, acto quijotesco y dadaísta si los hay, ignora (afortunadamente para la posteridad) las relaciones de fuerza más evidentes. *Alfonsín actúa como si el Proceso no hubiera triunfado.* En ese sentido (aunque no en otros) él es un vanguardista más arriesgado que los oblomov de cresta engrasada y operadores de la transvanguardia que quieren esconder los muertos bajo alfombras con motivos enzocúcchicos y jeringas usadas del destape español. *Chapeau.*

8.

¡Cuánto juguito en la glándula de terror! Uno nota que se está dando la lata a UnoMesmo y fatigando a una posible audiencia. Pero con esta muestra, justo con esta muestra, uno no puede jugar con la atención desinteresada. No todavía. Veremos qué le pasa a Uno frente a las obras con las que hay que enfrentarse. Ya transpiran las plantas de pies manos. ¡Ey! ¡Poco falta para ser atropellado por un colectivo 37! ¡Esa sí que sería una muerte pelotuda!

9.

Esquivando niñardos pegajosos (frente al paredón del cementerio) y madres balcánicas mendicantes (entre las mesas de Bar La Biela) Uno llega finalmente al CCR con su cuadernito de notas a cuestras. Están remodelando las instalaciones del CCR y falta señalización.

9.1.

La muestra se llama *Estéticas de la Memoria*, en plural, por lo que Uno

supone que no encontrará un enfoque unificado sobre la mirada de los artistas sino más bien un abanico de posibilidades. De esto Uno nada tiene para decir a favor o en contra.

9.2.

Se entra a la muestra por un túnel de recortes de diarios de la época, en realidad una obra de León Ferrari. La obra se llama *Nosotros no Sabíamos*. Uno mastica para UnoMesmo: “A partir del 24 de marzo del 76 vivíamos en un túnel empapelado con declaraciones de una prensa controlada por el Proceso”. Sí, me parece una introducción apropiada para lo que pueda venir.

“Nosotros” es palabra tramposa si las hay que Uno usa lo menos posible. Pero imagino que aquí “Nosotros” quiere decir los 25 millones de argentinos que jugaremos el Mundial 78. Cuesta mucho pensar otro campo de aplicación para la palabrita.

9.3.

Uno vuelve a darse la lata. ¿Cuánto sabe efectivamente el que no se exilia y no estudia o milita? ¿Cuánto puede sospechar? ¿Le conviene sospechar? ¿Cuánto flota en una insoportable indeterminación entre saber, sospechar e intuir? ¿Cuánto margen de maniobra es posible en esa Tierra de nadie entre ignorancia, terror, “adherencia” e “identificación con el agresor”?

9.3.1.

En lo personal Uno recuerda por una parte que en los seventies algunos miembros de la propia familia (donde nadie se exilia y se ha dejado de estudiar y militar políticamente mucho antes del golpe) lamentan que las ejecuciones de “criminales” y “subversivos” no se transmitan en vivo y en directo, como peleas de Galíndez o carreras de Reutemann. Y en colores, para que la moraleja se grabe a fuego en el corazón del educando. La moraleja sería: “¡No te metas en cosas raras, anteojudo!” A veces Uno sospecha que con cámaras transmitiendo en directo desde los chupaderos este grupo familiar habría tenido tv color mucho antes. Nunca ha interesado mucho el fútbol en aquel octavo piso.

Sin embargo un viernes matan a un “subversivo” en un “enfrentamiento” en el jardín de mi tía en la calle Don Bosco. Mamá está asustada y no tiene ganas de hablar de lo que ha pasado. Yo quiero detalles y multiplico las preguntas sin separarme de mi juguete bélico de plástico celeste. No entiendo por qué Mamá me esquiva. ¿Justo ahora? Mi hermana es chiquita y el Hombre Feliz le está enseñando a jugar al ajedrez. En mitad de la partida, gira el tablero.

9.4.

De vuelta en la muestra. Láminas al lápiz de Masoch (el Reverendo Douglas Vinci) al costado del túnel de papel impreso; tienen imágenes atractivas en la tradición goyesca (y algo de Sergio Sergi) pero aparte de cierta debilidad de los contrastes (extrañamos algún 6B hecho y derecho) hay un problema de formato. Uno piensa que en menor escala (pintadas sobre cajas grandes de fósforos, por ejemplo) u otras técnicas (aguafuerte) estas obras alcanzarían mayor poder.

9.5.

Espacio Historieta. El militar caricaturizado por Langer es mayormente un franquista que nunca ha pisado una discoteca, pero se sabe que tras ser el terror de algunas monjas el capitán de fragata se transforma en el terror de las pistas de baile. Demasiados cascos de la segunda guerra... pero Uno podría apostar a que el Torturador no se hace acompañar en sus fantasías eróticas por motetes de Bruckner... ¿dónde están los Bee Gees?

9.5.1.

¿Son malos todos los ejércitos de todos los países del planeta Tierra? Eso dice mi compañero de banco en la escuela industrial, que es el primero que me cuenta que en Churraskilandia están robando bebés y tirando gente de los aviones. No le creo, cómo van a ocultar semejante cosa, digo yo. Sobre música estamos de acuerdo (a veces sí a veces no y a veces Mí Gary Numan Tú Jaivas). Pero yo digo que cualquier país necesita un ejército, aunque sea uno chiquito. Él, nada. En su cabeza militares como los que dibuja Langer, todo el tiempo. Al final me convence, hace de mí un anarquista ganoso de profanar trono, altar y pabellón. Y apenas vuelve la democracia y habiendo zafado de la colimba en Churraskilandia mi compañero de banco se va a hacer la colimba a otro país, el milagro del Mediterráneo, no por una año, sino por dos. ¿Y ahora qué?

9.5.2.

Hay cosas que no son culpa de Langer o Mira, Uno no sabe de ninguna discoteca donde la gente se ponga a silbar a la Electric Light Orchestra y grite:

“¡Saquen esa música de mierda con olor a dictadura!”

Uno no sabe de ninguna discoteca donde la gente se ponga a silbar a Eddy Grant y grite:

“¡Saquen esa música de mierda con olor a dictadura!”

Uno no sabe de ninguna discoteca donde la gente se ponga a silbar a Travolta o al infame cuarteto sueco y grite:

“¡Saquen esa música de mierda con olor a dictadura!”
Sí, hay cosas que no son culpa de Langer o Mira.

9.6.

Noto que en esta muestra hay varios curadores y sectores compartimentados y hay artistas que están en varios sectores a la vez. Creo que voy a detenerme en las obras que me llamen la atención y que sea lo que quiera la Gran D. No sé si me da el cuero para decirle a los curadores si hicieron su parte bien o mal. Por ahí sólo han buscado inventariar chichones del alma sin dirigir nuestra lectura y esto tampoco es reprochable.

9.7.

Antes de acercarnos a la obra de mademoiselle Hanonó hay un cartel que nos aclara que Kracauer y un montón de profesores parisinos van a defender a mademoiselle Hanonó si Uno se animara a criticarla, así que mejor saltarse el casillero de mademoiselle Hanonó.

9.8.

Los cuadros de Kuitca, que pueden tratar de cualquier cosa, aquí también pueden tratar de cualquier cosa. Podrían estar en una muestra a favor de la programación neurolingüística, o en una muestra en contra. No podrían estar en una publicidad sobre bolsas de dormir. Aunque tal vez sí. No hay uniformes en estos cuadros pero tampoco hay pueblo doliente. Hay una familia con problemitas. Pero podrían ser una isla de insatisfacción en el corazón de la utopía. Los últimos en no enterarse de que la Bestia ha sido vencida.

9.9.

La escultura de Distéfano está bien (¿hay alguna que esté mal?) aunque en los 70 la claustrofobia es una moda un poco obligatoria. Esta escultura podría también estar en una muestra organizada por el Episcopado sobre la tristeza de un mundo sin Gran D a la cual recurrir y los trotskistas podrían deplorar el virtuosismo del artesano mercenario y yo defendería a Distéfano.

9.10.

Las esculturas de Norberto Gómez no dan para ningún chiste, bueno o malo.

9.11.

El cuadro de Santoro se limita a señalar algunas continuidades entre la

época que él trabaja habitualmente (primer y segundo peronismo) y el fin del tercer peronismo que coincide con el golpe de Estado. ¡Ah! Adivinanza. Parece que se puede ser galerista de arte y bombardear al pueblo. *Very Surprising.*

9.12.

De los dibujos de Smoje aparte de que están fechados en 1976 y que parecen dibujos de Julio Pagano fechados en 1976 Uno puede decir que aluden a los peligros del uso exagerado de guantes. Me quedo con esas ilustraciones de libros que no sé si Smoje haya leído.

9.13.

Hoy en día es más fácil llegar a los ochenta años que en cualquier otra época en la historia de la Humanité. Cualquier estúpido llega a los ochenta. Cualquiera.

9.14.

La instalación de Girón es muy interesante, articulada y tal vez hasta compleja y me detengo un buen rato a analizarla. ¿Pero habla del Proceso? La verdad, no sé. ¿Y por qué debería hablar tan directamente del Proceso, después de todo? ¿Para que quienes escriben en ramona digan que la muestra está llena de panfletos? Y si la obra no hablara del proceso, ¿qué? ¿Hay que multar a los curadores si se puede demostrar que la obra en cuestión no alude al sufrimiento de las víctimas del terrorismo de Estado durante la pasada dictadura y está usurpando un lugar que legítimamente correspondería a obras destinadas a mostrar el sufrimiento de las víctimas del terrorismo de Estado durante la pasada dictadura?

9.15

Exploded drawing tridimensional. En la obra de Omar Estela (y su equipo), que normalmente trabaja un estilo más representativo, se monumentaliza al Falcon, el auto de la familia argentina en la época del capitalismo asistido que con la entrada del nuevo paradigma sociogarcológico tórnase icono perverso. Cubismo en libertad vigilada. Ojalá esta obra encuentre una ubicación en el espacio público.

9.15.1.

El Falcon siempre verde de hojas perennes reaparece en algunas obras, quizás en demasiadas obras de esta muestra. Detecto repeticiones de motivos-muleta más bien folklóricos que hasta Yo, que desperdicié las oportunidades de hacerse esclarecer por la FJC en los sótanos de la FADU, conozco de memoria. Ojo que artistas que no pueden asustar ter-

minan golpeando a las puertas de los cuarteles sin proponérselo.

9.16.

La obra de Roberto Páez (grabado gigante de un hombre atado), ¿no es un poquitín-poquitín-poquitín-previsible? Páez prócer de la gubia me odio al atacarte, ¿pero qué se gana callándose Uno la boca? Ya habrá tiempo en la próxima dictadura para cerrar la boca.

9.17.

Detecto en distintos sectores la presencia de obras de Magdaleña Jitrik. Me atrae la obra sobre las relaciones entre apariciones de Harguindeguy y apariciones de platos voladores, basada en recortes de diarios de la época. También el escritorio de Molinari utiliza elementos de época de una manera didáctica. A veces detenerse en una prudencia seca y didáctica reditúa si se puede dejar la mente del espectador en estado de masticación y asociación. No es poca cosa.

Eso sí, de coquetear con el didactismo sugiero evitar el banco de madera, hostil al glúteo.

9.17.1.

Una obra de M. Jitrik que alude al exilio mejicano de tantos argentinos conduce a Uno hacia una galaxia de asociaciones problemática para el que se ha quedado; la galaxia del exilio, justamente. ¿Qué decir de esos hermanos que se olvidaron de abrazarte en la mala? ¿Exiliarse en medio de una lucha y desertar de la lucha no están peligrosamente cerca? ¿Dónde está la frontera entre una actitud y la otra?

Si no sos un combatiente nada se te puede reclamar. Pero un combatiente tiene que resistir y ponerle el pecho a las balas (tratando en realidad de poner las balas en el pecho de su oponente). ¿Es un combatiente con privilegios de excombatiente el que no cumple los requisitos antes mencionados? ¿Se le debe tener admiración, respeto, pleitesía, devoción, consideración al exiliado? ¿Hay que cederle el asiento en el colectivo? Por ahí falta a Uno trabajar la diferencia y los límites entre categorías como “exiliado”, “militante” “combatiente”. ¡Lamentable instante donde Uno cae en la cuenta de que no tiene la cabeza mucho más clara que los expositores! Algo se interpone. Demasiado Carozo y Narizota, demasiadas Trillizas, una al lado de la otra, como las tres fuerzas armadas.

9.18.

Toda una habitación con fotos movidas.

9.19.

¿Dónde está el Gran Ajuste de Cuentas del Arte Argentino con la Dic-

tadura? ¿En fotocopias de infiernillos medievales sobre la Escuela de Mecánica? ¿Hay que aceptar brulotes de fanzine como lo más parecido a ese ajuste de cuentas? Tiemblo al pensar que en pocos años esas operaciones de *cut and paste* se van a volver estampitas odiosas y autoritarias de revista Billiken, o sea en el hazmerreír de la muchachada con erecciones.

9.19.1.

En lo personal me molesta por injusta la alineación tan automática que en la obra de Ferrari se hace entre Iglesia y Dictadura y deploro que a su edad no tenga alguna palabra para el conjunto de sacerdotes y religiosas que han metido su nariz en “asentamientos precarios” y zonas de miseria donde más de un surrealista libertario no osaría pasear su peinado de gnomo.

Por otra parte, ¿no hay más sacerdotes desaparecidos que artistas visuales desaparecidos? ¿No podrían los sacerdotes (de conectárseles media neurona) devolver la pelota a Ferrari y todo su gremio hacernos un escrache a nosotros, los artistas visuales, los “artistas plásticos” cagones que hablan y hablan y aplican a becas y no hacen una mierda por nadie? ¿Quiénes nos creemos que somos? ¿No hay sectores de las artes plásticas que apestan tanto o más que cualquier confesionario? ¿Dónde está ahora Fermín Fevre? ¿Esperando entrar a algún collage?

9.19.2.

No creo ni a palos que la razón de ser del Proceso haya consistido en la erección de una dictadura cristiana fundamentalista (como podría pensar un distraído abrumado por sobredosis de collages) sino una utopía bursátil con negocios desregulados sin interferencias de sindicatos o burocracia estatal, como en la gran época de los bigotes manubrio. Si Ferrari quiere putear al Proceso con su obra, demasiado bien se cuida de putear a los bancos y al sistema financiero. Yo no recuerdo una sola de sus obras que haga alusión a este pequeño gran detalle. ¿Que pasa? ¿Hasta los bancos son sagrados para el surrealismo libertario?

9.19.3.

Salgo de la muestra. Es de noche y tiempo para una larga caminata acariciando la pared del cementerio. Los nuevos desaparecidos de carne y hueso con ropa de gimnasia y celulares revuelven la basura en silencio. Se habla mucho del Proceso estos días, y poco de que hasta qué punto el Proceso ha triunfado. Tan completo parece ser su triunfo que hasta se digna a dejarse atacar y transfiere a la esfera pública unas formas-cápsula e ideas cápsula en las que fatalmente terminamos desembocando a la hora de salir a emitir nuestras declaraciones de sudamericana no apaleado.

10.

Una isla de satisfacción en el corazón de la mierda. Glorioso como el encuentro de un paraguas y una picana sobre le mesa de Jacques Le Con.

11.

Las opiniones de un estúpido; las de uno que pasa la época entre 1976 y 1983 en la Argentina del Proceso. No en Cataluña, Sao Paulo, París, Montreal o algún otro juntadero de gente informada, inteligentísima y valerosa, dispuesta a darlo todo por... (fundido en negro).

12.

“El yoghurt sabor `frutas de la pasión´ de La Serenísmas es una calamidad empalagosa y hay que tirarlo apenas abierto. No hay manera de salvarlo, ni siquiera mezcándolo con granola para diabéticos. Se sugiere evitar su compra y si ésta no puede ser evitada, se sugiere evitar su ingestión”.

14.

(Loop) cada vez que la televisión menciona a un militar por su nombre el Hombre Feliz imita el sonido de un pedo. Su esposa nuestra madre le pide que no haga eso. Pero él no le hace caso.

Luis Lindner, 29 de marzo de 2006.

Roberto Padilla espera que el cartero le traiga su ramona religiosamente	Lia Munilla tiene a ramona en su biblioteca
Ignacio Gaggero se prepara para el invierno suscribiéndose a ramona	Lidia Stein, no te olvides de renovar, mirá que se viene el fresquete
Luisa Bourse se suscribió a ramona y ahora es más feliz	Teresa Rojas se decidió y se va a suscribir de nuevo
Sofía Nougues se pone el pullover y se va al parque a leer ramona	Mariana Cerviño, falta poquito para que se te venza la suscripción

arte contemporáneo argentino

Del 10 de mayo al 17 de junio

ARTHUR LESCHER

nuevoespacio

NORA DOBARRO

Proyecto Arte Concreto en la Calle.

Del 21 de junio al 29 de julio

SEBASTIAN GORDIN

nuevoespacio

ISABEL PEÑA

FABIO KACERO
La muestra del año

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

**RUTH
BENZACAR**
GALERIA DE ARTE

Así y todo, considero que el cine no deja de ser una forma de arte menor

En el marco del Buenos Aires 8º Festival Internacional de Cine Independiente, Malba-Colección Costantini presentó *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*, un homenaje al director iraní que, además de incluir una retrospectiva integral de su obra fílmica, expuso una muestra de fotografías y una videoinstalación: *Ten Minutes Older*. Lo que sigue es un texto del cineasta y artista: *Autobiografía. Fotografía y naturaleza*.

Abbas Kiarostami Hice muchas cosas a lo largo de mi vida y recurrí a diversos instrumentos: la pintura, las artes gráficas, la publicidad, la televisión, el cine, la fotografía, el video, la poesía. Incluso, hice teatro. Y podría agregar otras en la lista. Por ejemplo, en un momento dado de mi existencia me dediqué a la carpintería, cuando resolví construir sin ayuda los muebles de mi casa, a pesar de no saber mucho al respecto. Todo eso, en mi opinión, está relacionado con un problema de inquietud, con el hecho de tener que sobrevivir de cualquier manera y reaccionar frente a un profundo sentimiento de inadecuación. Siento en forma permanente la necesidad de hacer cualquier cosa de nuevo para tener mayor aceptación. Muchos consideran que en la vida es preciso establecer una meta para alcanzar el éxito, pero yo no creo que funcione de ese modo. Tal vez suceda en el mundo de los negocios o en el ámbito científico. En el arte, por el contrario, el perfeccionamiento solo puede surgir de la inadecuación. Pensamos ser inadecuados, no lo suficientemente buenos, y nos esforzamos en hacer algo diferente. Tengo una amiga que es una excelente traductora. No es que haya trabajado mucho como intérprete, pero si le dan un texto en inglés o en francés es capaz de reproducirlo en persa de inmediato y con gran facilidad, tanto es así que nos hace pensar que está leyendo un texto ya traducido. Un día le dije: "Si fuera mi hija, la admiraría no tanto por su capacidad como por el hecho de no trabajar nunca". Me dio una respuesta bellísima: "Estoy satisfecha conmigo misma. No necesito que me citen en la tapa de un libro como traductora".

No existe ningún motivo especial por el cual me haya convertido en realizador de cine. Mi padre era albañil y no tengo recuerdos de vida cultural alguna en mi familia. No vislumbro, en el medio donde viví, ninguna señal en especial que me hubiese encaminado hacia la carrera artística, y hacia el cine en particular. Tal vez por eso no haya conseguido hasta ahora hallar una definición de cine. Pero puedo decir qué no me agrada de él. No me agrada cuando se limita a contar una historia o cuando se torna un sustituto de la literatura. No acepto que subestime o exalte al espectador. No quiero estimular la conciencia del espectador ni generar en él sentimientos de culpa. Mínimamente, estimo que deberían narrarse los hechos de modo que no llegue a sentirse culpable. Si consideramos que el cine tiene el deber de contar historias, me parece que una novela lo hace mejor. Las novelas radiofónicas, los dramas y los teleteatros realizan un buen trabajo en ese sentido.

En los últimos tiempos, he pensado en otro tipo de cine que me lleve a ser más exigente y que se defina como séptimo arte. En ese cine existe música, sueño, historia, poesía. Así y todo, considero que el cine no deja de ser una forma de arte menor. Me pregunto, por ejemplo, por qué leer una poesía estimula nuestra imaginación y nos invita a participar en su *realización*. Sin duda, pese a su carácter incompleto, la poesía se crea para alcanzar una unidad. Cuando mi imaginación se mezcla con ella, la poesía se torna mía. La poesía nunca narra historias. Ofrece una serie de imágenes; representándolas en mi memoria, apoderándome de

su código, puedo elevarme a su misterio. Rara vez encontré a alguien que, al leer una poesía, dijera: “No la comprendí”. Por el contrario, cuando se trata de una película, si alguien no capta una relación, una conexión, por lo general dice que no la entendió. Sin embargo, la incompreensión forma parte de la esencia de la poesía. Se acepta tal cual es. Lo mismo se aplica a la música. El cine es diferente. Nos aproximamos a la poesía a través de nuestros sentimientos; y al cine, a través de nuestro pensamiento o intelecto. Es difícil imaginar que alguien pueda contar una poesía, pero es normal contarle a un amigo, por teléfono, una buena película. Pienso que si deseamos que el cine sea considerado como forma de arte mayor, es preciso asegurar la posibilidad de que no se lo entienda.

Como señalé antes, no soporto el cine narrativo. Abandono la sala. Cuanto más se esfuerza en narrar y cuanto más lo logra, mayor es mi resistencia. La única manera de prefigurar un cine nuevo reside en un mayor respeto por el papel desempeñado por el espectador. Es preciso anticipar un cine *in-finito* e incompleto, de modo que el espectador pueda intervenir para llenar los huecos, las lagunas. La estructura de la película, en lugar de ser sólida e impecable, debería ser endeble, teniendo en cuenta que ¡no debe dejarse escapar a los espectadores! Tal vez la solución adecuada consista en estimularlos, para que su presencia sea activa y constructiva. Por eso, estoy reflexionando sobre un cine “que no haga ver”. Creo que muchas películas muestran demasiado y de esa manera pierden el efecto. Estoy intentando entender cuánto puede hacerse ver sin mostrar. En este tipo de películas, el espectador puede crear las cosas de acuerdo con su propia experiencia, cosas que no vemos, que no son visibles.

En *El viento nos llevará* [*Bad ma-rah johad bord / The Wind Will Carry Us*, 1999], hay dos personajes que no aparecen para nada. Al final nos damos cuenta de que no los vimos, aunque sabemos que estaban ahí y qué cosas hacían. Por ejemplo, de nada sirve mostrar a la mujer de Behzad (el protagonista de *El viento nos llevará*): su aspecto físico no tiene ninguna importancia. El hecho de no verla no impide que el espectador se haga una idea acerca de la relación que existe en la intimidad de la pareja, e imagine lo que le responde a su marido. El espectador debe intervenir si desea percibir todo. Es más, necesita colaborar por su propio interés, para que la película se enriquezca. Si al espectador que ve apenas lo que se muestra a través de la lente de la cámara -tratándose de una visión limitada de la escena- solo le sugiero, entonces podrá imaginar el resto, aquello que está más allá de lo que sus ojos alcanzan. Y los espectadores tienen una mente creativa. Si, por ejemplo, no vemos nada, pero oímos el sonido de un auto que frena en un cruce y después choca contra algo, automáticamente tenemos la imagen mental de un accidente. El espectador siempre tiene la curiosidad de imaginar lo que existe más allá de su campo de visión: está acostumbrado a hacer eso con frecuencia en la vida diaria. Pero cuando las personas ingresan al cine,

por hábito dejan de ser curiosas e imaginativas y simplemente reciben lo que se les ofrece. Eso es lo que pretendo cambiar. Supongo que lo sonoro puede asumir el papel de lo que no está visible. No es preciso decirle todo al espectador. La gente difiere en sus ideas y no quiero que todos los espectadores completen la película en su imaginación del mismo modo, como si fueran palabras cruzadas idénticas, independientemente de quién las esté resolviendo. No dejo espacios en blanco para que las personas tengan algo que completar, los dejo para que puedan llenarlos según lo que piensan y quieren. Desde mi perspectiva, la abstracción que aceptamos en las demás formas artísticas -pintura, escultura, música, poesía- también puede intervenir en el cine. En lengua persa, tenemos un dicho cuando alguien observa una cosa con mucha intensidad: “Tenía dos ojos y pidió otros dos prestados”. Esos dos ojos prestados son aquello que quiero capturar. Es el deseo de luchar contra todo lo que las películas de entretenimiento hacen a diario: pretender mostrarle todo al público, al punto de tornarse pornográficas. No sexualmente pornográficas, sino en el sentido de exhibir una operación quirúrgica abiertamente, en todos sus detalles repugnantes. Siento que cada vez que un espectador tiene el impulso de girar la cabeza o mirar para otro lado, es porque esas escenas no son necesarias en la pantalla. En contraposición, mi forma de encuadrar la acción obliga a los espectadores a mantenerse más rectos y estirar el cuello para intentar ver ¡aquello que no nuestro!

Un día en que no tenía nada que hacer (eran los primeros años de la revolución y nuestro trabajo como cineastas había sido interrumpido por circunstancias políticas), compré una cámara fotográfica Yashica, barata, y me fui al campo. Sentía la necesidad de comulgar con la naturaleza, ella me guiaba. Y al mismo tiempo, necesitaba compartir con los demás los buenos momentos que estaba viviendo. Así comencé a sacar fotos, para tornar de alguna manera eternos esos momentos de pasión y de dolor. Desde hace 25 ó 26 años, me dedico seriamente a la fotografía. No siempre soy cineasta; por el contrario, hago una película cada dos o tres años, pero con frecuencia las reglas narrativas me impiden concretar ciertas imágenes que tengo en mente. Por desgracia, en el cine es preciso contar una historia, mientras que en la fotografía somos más libres, es una ruta que se extiende en dirección a un cierto lugar que no se ve y puede introducirnos en un mundo desconocido. La fotografía no cuenta una historia, sino que nos deja la libertad de imaginarla. Ante una foto, el espectador puede emprender su propio viaje. Por eso, a veces pienso que la fotografía es un arte más completo; que una foto, una imagen estática, vale mucho más que una película. El misterio de una foto permanece en secreto porque carece de sonidos, no hay nada en su entorno. Una foto no cuenta una historia y por eso se halla en transformación continua. Por sobre todas las cosas, su vida es más extensa que la de una película.

En una conferencia sobre el paisaje de Dordogne, en septiembre de

2000, presenté dos fotos del mismo paisaje, con pocos árboles. Sin comentarios. Quince años separaban las dos imágenes. Cuando las veo, siento miedo. Son dos fotos hechas exactamente en el mismo lugar, desde el mismo ángulo, que representan el mismo paisaje. Pero en el intervalo, algunos árboles desaparecieron. En la fotografía más reciente, se nota su ausencia. Me siento, hoy, más fotógrafo que cineasta. A veces pienso: ¿cómo hacer una película donde no se diga nada? Si las imágenes confieren al observador el poder de interpretarlas, extrayéndoles un sentido, un sentido que ni siquiera yo imaginaba, mejor es no decir nada y dejar al espectador libre para imaginar todo. Al contar una historia, se cuenta una historia. Cada oyente, con su capacidad de imaginar las cosas, escucha una única historia. Pero cuando no decimos nada, es como decir muchas cosas. El poder pasa al espectador. André Gide decía que lo que cuenta es la mirada, no el argumento. Y para Godard, lo que se ve en la pantalla ya está muerto. Solo la mirada del espectador puede infundirle vida.

No trabajo sobre los negativos. Para mí, un negativo, una foto, no tienen valor desde el punto de vista artístico, si fueron alterados o cortados para su impresión. Por eso es preciso que los bordes, el marco negro que rodea el negativo de la imagen, sean visibles, para que la foto sea válida. Lo que importa es la mirada del fotógrafo, cuando él se encuentra en medio de la naturaleza y no cuando está en el laboratorio con tiempo para elegir, para eliminar aquello que no le agrada o conservar lo que le interesa. En cambio, mis fotos quedan tal cual fueron sacadas. Por ese motivo, en las impresiones de todas mis fotos conservo la línea negra que circunscribe el fotograma como un documento: es la prueba de que no hubo manipulación de la imagen.

En muchas de mis fotos aparece sólo un elemento, como un árbol, un animal o una ruta solitaria. No sé hasta qué punto depende de una elección estética o conceptual. Si bien, naturalmente, el árbol aislado es más árbol que muchos árboles. ¿Conocen la historia del niño que le pidió a su padre que le mostrara un bosque? El padre aceptó y cuando llegaron, le preguntó al niño si veía el bosque. Admirado, el niño pronunció: “Veo, pero son tantos los árboles que casi no consigo ver el bosque”. Cuando son tantos los árboles alineados de un lado a otro, ya no se los ve. Se ve otra cosa que transmite otro concepto. Pienso que se puede tener la misma impresión cuando hay muchas personas juntas. También estas pierden su propia individualidad y se tornan una masa, que se mantiene unida por causa de su interés social. En esa situación, las personas se concentran únicamente en torno a sus intereses colectivos, se vuelven maravillosas como protagonistas de un movimiento social, pero no poseen la menor individualidad. La gente puede pensar de manera diferente para sí, pero se rinde a los intereses colectivos, que acaban por destruir su individualidad.

Antes de convertirme en fotógrafo, yo pintaba, pero nunca me consideré un pintor. La carrera de Artes me ayudó a darme cuenta de que no lo

soy. La pintura era una especie de terapia. Antes de pasar a la pintura, yo era principalmente *voyeur*. Quiero decir que me concentraba en detalles que para otros eran insignificantes. Me interesaba todo aquello que respeto, pero jamás conseguí pintar lo que veía. Me sentía impotente frente a una tela y esa impotencia me desafiaba aún más a pintar. El descubrimiento de la cámara fotográfica tal vez haya reemplazado la terapia de la pintura. La naturaleza es un gran pintor, que pinta con varios estilos y métodos. A veces, basta un clic para tornar eterno un momento de la existencia de ese gran pintor. En la actualidad, prefiero registrar a través de medios mecánicos esas maravillas, con las que mi pincel no puede competir. Dejé de pintar en 1982. Pero hice una excepción en 1988, al realizar un cuadro que puede definirse como surrealista; trabajé cerca de días, paciente y escrupulosamente. Uno se ve casi obligado a usar una lupa para distinguir ese paisaje de una foto. Fue para mí una verdadera terapia: todavía hoy, contemplar ese cuadro basta para tranquilizarme.

En tres ocasiones durante mi trayectoria, no puedo decir que el uso de la tecnología digital me haya sido impuesto, sino que se presentó a mí. Por ejemplo, en *El sabor de la cereza* [*Tam-e ghilas / Taste of Cherry*, 1997]; ya había rodado la escena final, pero los negativos se dañaron en el laboratorio y así perdimos el punto culminante de la primavera. No podíamos aguardar un año para obtener el mismo paisaje. Por eso, tuve que recurrir a las imágenes grabadas con una cámara digital por una persona del equipo, que había filmado el backstage. La segunda vez en que utilicé esta tecnología fue en *ABC Africa*. [2001]. Había llevado conmigo apenas dos cámaras, para hacer algunas tomas; inicialmente, no había ninguna intención de utilizar los registros realizados en esa fase. Cuando vi la película que había grabado, percibí que sería imposible volver a filmar con una cámara de 35 mm y lograr la misma simplicidad y vitalidad obtenidas con la cámara digital. En la tercera ocasión, elegí conscientemente la tecnología digital y salí con una pequeña cámara en busca de mis actores. Estimo que hubiera sido imposible realizar *Ten* [Diez, 2002] sin utilizar cámaras digitales, ya que su uso nos restituyó la intimidad de las personas, aproximaron al autor de su obra, suprimiendo los intermediarios. Existe una oración que dice: “Dios, muéstrame las cosas y las personas como son y elimina las falsedades que pueden confundir mi percepción”. Y Dios creó la cámara digital.

En *Ten*, mi intención no era criticar la cámara 35 mm, sino la forma en que se la utiliza. Se tornó, en realidad, el símbolo de los jinetes del Apocalipsis. La cámara digital permite que nos alejemos de la tecnología y de la industria del cine, posibilita evitarla. Cuando uno trabaja con capitalistas, con quienes aportan el dinero, se crean algunas obligaciones, debemos rendir cuentas. Eso ya no es preciso. El cine no necesita tantos instrumentos. Hoy en día, los cineastas se encuentran bajo el yugo de los instrumentos cinematográficos, son obligados a utilizarlos, de una forma o de otra. A Eric Rohmer no le agradan las películas donde el tra-

bajo de cámara se vea demasiado, porque levanta una pared entre el espectador y la realidad reconstituida por la película. Es verdad. Y a la presencia de la cámara, yo le agregaría la del realizador. Hay escenas donde la presencia del realizador es más evidente que en otras. Incluso la música, por ejemplo, forma parte de las elecciones del realizador. Por él fue impuesta. Es como si tuviese la intención de simular algo y nos ordenara: "Ahora deben ponerse sentimentales". Y ofrece un consejo superfluo, como si extendiese un pañuelo: "Está bien, puede llorar, eso me complacerá". Después están esos movimientos increíbles de la cámara, ante los cuales nos preguntamos, por ejemplo, cómo la cámara consigue atravesar una ventana. Nos olvidamos de la historia y estudiamos la magia de la cámara, los trucos del director. En *Ten*, el espectador permanece ajeno a los protagonistas, que no parecen dirigirse a él. El espectador nunca es situado en el lugar de ellos. Esto corresponde a la eliminación del autor. Un día, me hicieron un elogio involuntario, que me impresionó mucho. Me presentaron a alguien, con las siguientes palabras: "He aquí al director de *Close-up* [*Namai-e nazdik / Primer plano*, 1990]". El sujeto, que no era del mundo del cine, respondió: "¡Ah! ¡Yo pensaba que la película no tenía director!". Esa idea me pareció sublime. Eso fue lo que intenté hacer en *Ten*. Dicho esto, es probable que realice mi próxima película en 35 mm nuevamente.

Con el correr del tiempo, disminuye mi atracción por muchas cosas, día tras día. Quiero decir que ya no siento el mismo grado de preocupación hacia mis hijos, que mi apetito por la comida es menos intenso, que el deseo de ver a mis amigos es menor. Lo que sustituyó todo eso y que se torna cada vez más fuerte, pese a que no me atrajera en mi primera juventud o no lo percibiera, es el deseo de estar en la naturaleza, de contemplar el cielo, el otoño, las cuatro estaciones. Muchas veces declaré a mis amigos: "Eso es lo único que me hace temer la muerte". No el miedo a morir, sino la idea de perder la naturaleza que aún poseo, la posibilidad de contemplar el mundo. Porque el único amor que aumenta en intensidad cada día que pasa, mientras los demás amores pierden su fuerza, es el amor por la naturaleza. Por ese motivo, mis próximas películas continuarán observando la naturaleza y de hecho sus temas constituirán un pretexto para que me encuentre otra vez en ella.

No me siento particularmente orgulloso de lo que realicé a lo largo de mi vida artística. Considero que el sentimiento de "orgullo" no se adapta a la condición humana. Tampoco me arrepiento de nada cuando recuerdo el pasado. Veo apenas una vida común. Tenemos, normalmente, tendencia a lamentar las cosas que nunca hicimos. A veces, el tiempo parece tan corto que nos lleva a pensar que no lo hay. Pero ese remordimiento tampoco me hace sufrir, porque estimo que siempre hice lo que quería. En cuanto al futuro, simplemente no tengo tiempo para pensar en él.

CHANDON

desde siempre apoyando el Arte y la Cultura.



“No están solos” destaca la mano de Darío Santillán en un primer plano

A propósito de una galería temática en la estación de Avellaneda:
la estación Darío y Maxi

Emei

El Colectivo 26-6 acontece este año 2005 luego de las acciones culturales del acampe de 40 días frente a los tribunales de Lomas de Zamora generados por el Frente Popular Darío Santillán.

En el mes de mayo ofrecieron en la contratapa del periódico *El Frente* el diseño “no están solos” con precisas indicaciones técnicas para la confección de un *stencil* o plantilla que lo reprodujera sobre paredes y pisos del resto del país.

El logo se calca transfiriendo la imagen a una radiografía que se limpia sumergida en lavandina. Luego se cala, vaciando las zonas negras del diseño. Finalmente se apoya sobre la superficie para luego con rodillo y pintura o con aerosol dejar o hacer pasar la tintura por las zonas huecas. Matriz antigua, precaria, casera y rápida. Método de reproducción de imágenes conocido por grafiteros y activistas, esta vez al alcance de tod@s y tod@ el que lo asume extiende al colectivo, prolongándolo.

Los 26-6 aspiran desde la constitución de su nombre a la reivindicación precisa de una causa política y jurídica: el juicio a los responsables políticos de la masacre de Avellaneda. La victoria de la petición supondría entonces, la disolución del colectivo.

El Taller Popular de Serigrafía (TPS), también presente en esta galería temática con una pegatina de sus afiches, cristaliza a partir de la Asamblea Popular de San Telmo en el 2002.

La serigrafía es una matriz sofisticada que opera con el mismo principio de paso/bloqueo de la pintura que la plantilla, pero la imagen es sostenida no ya sobre un acetato calado, como en la radiografía, sino por una malla tensada a un marco y posible de recibir una fotografía, donde la tintura pasa a través de la malla mediante el arrastre y presión de una goma; como un secador de pisos (la goma) que escurriera el agua sucia (la tinta serigráfica) a través de una rejilla de desagote (la malla tensada, schablón o matriz). Método de reproducción de imágenes usado en las

artes visuales: grabado, y en la industria: estampado.

El TPS traslada un taller básico de planograf al lugar del conflicto con varios de sus schablonos y serigrafía sobre papel y sobre las prendas de los manifestantes sus distintos sellos intercambiables como un “sírvele de lo que quieras” o un “haga usted su propio programa” (manifiestan cerca de 85 consignas impresas en los diseños de sus distintas intervenciones), arte portátil. Sus pequeños formatos han logrado un acumulado de obra por insistencia y sumatoria. Un modo, no sólo de reproducción de imágenes sino un fértil y sencillo método de autorreproducción de sí mismos como TPS y de construcción de obra, muy adecuado a las circunstancias de su composición: artistas con una desigual participación de sus miembros en el circuito de arte convencional con su obra personal, cuyas prácticas colectivas en el movimiento de masas movilizado ayuda a sedimentar.

El 26-6 ancla su logo sobre paredes y pisos, el TPS realiza pegatinas de sus pequeños papeles de envoltorio de almacén. Ambos se abstienen de firmar sus producciones.

La imagen

No están solos destaca la mano de Darío en un primer plano. Esa mano que mientras por un lado ataja la balacera que lo volteará, por la otra será tocada, en posterior contacto. La mano de un cuerpo que toca la mano de un grabado en un muro. Una impronta en directo y positivo, más simple todavía: me pinto la mano y dejo mi huella, tocando la otra. Decenas de manos hacen contacto con esas paredes, pero una de ellas -un alguien- amplió la propuesta de ese logo y sobre el frío de la tinta sobre el muro puso el calor de esa parte de su cuerpo intercambiando temperaturas.

Una especie de territorio mental sudamericano prebabélico

Xul / Brasil. Imaginarios en diálogo. Módulo integrante de la exposición *Xul Solar. Visões e Revelações*, en la Pinacoteca del Estado de San Pablo, Brasil, octubre a diciembre de 2005. Traducción del portugués de Jung Ha Kang, del catálogo ilustrado *Xul / Brasil*. San Pablo: Pinacoteca del Estado, 2005.

Jorge Schwartz

1) Aunque en la reciente biografía de Álvaro Abós, *Xul Solar. Pintor del misterio* (Buenos Aires, Sudamericana, 2004, p. 33), se mencionen un pasaje de Xul por Santos, su deseo de ir a San Pablo y una exultante visita a Río de Janeiro, nada se encontró en los documentos consultados por mí que compruebe la afirmación de este escritor y biógrafo. Véanse las cronologías ilustradas de Mario H. Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Alba-Fundación Bunge y Born, 1994; de Patricia Artundo, "El Libro del Cielo", en el catálogo *Xul Solar*, Madrid, Museo Reina Sofía, 26 de febrero al 13 de mayo de

De la asombrosa generación latinoamericana de las vanguardias históricas de los años 1920, Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, 1887-1963) fue el único artista que incorporó al Brasil en su imaginario de forma sistemática. Sus pinturas, sus lenguajes y su biblioteca constituyeron ventanas abiertas a la *terra brasilis*. Cinco décadas de intensa producción revelan una mirada, una reflexión intelectual y mística dirigida tanto al Brasil como al continente sudamericano.

De sus varias utopías (entre otras, una ciudad celestial -*Vuelvilla*-, hombres voladores, un ajedrez que funcionara simultáneamente como horóscopo y como diccionario aglutinador de todas las palabras), el *neocriollo* fue quizás a la que más se dedicó: una lengua artificial, compuesta básicamente del español y del portugués, entiéndase por éste el registro oral brasileño, ya que nunca se hizo referencia alguna a la lengua del Portugal.

No faltan en su obra pictórica términos en portugués y en el mestizo *neocriollo*, ya sea en el letrismo que dialoga con las imágenes, o en títulos de obras como *Anjos, Rua Ruini, Nel nome del Pai*, así como en las "grafías plástiútiles" y en los aforismos religiosos de las fachadas arquitectónicas de los años 1950 e inicio de los años 1960.

A pesar de su interés permanente, Xul nunca llegó a pisar el suelo del país vecino. Es durante su prolongada estadía en Europa (1912-1924) cuando comienza a tomar forma el "proyecto brasileño", si es que podemos definirlo de esta manera. No descartamos la posibilidad de que la convivencia con los cenáculos expresionistas y los museos etnográficos de Alemania haya despertado su interés por el universo "primitivo", tema central de las vanguardias europeas. Entre los libros que trajo de ese viaje, se encuentra *Brasilien*, de Adolf Bieler (Hamburgo, L. Friedrichsen & Co., 1920), hoy en su biblioteca.

En una postal enviada a la madre, de un monasterio franciscano de la ciudad de Kelheim, fechada el 6 de julio de 1923 y firmada como "Oscar", él comenta los preparativos del viaje de vuelta de Europa, con el fraternal amigo de aquel período, el pintor Emilio Pettoruti: "Iremos quizá en vapor por carga, así visitaremos varios puertos del Brasil". Aunque posiblemente el navío haya hecho las paradas de rutina, no hay ningún documento que registre la realización de este deseo (1).

Aún así, Xul siempre cultivó el interés por el desconocido y deseado gran país vecino. Lo incorporó en sus proyectos lingüísticos, en las banderas brasileñas de varios de sus cuadros de los años 1920 (2) (véase, por ejemplo, *Drago*) y en su fecunda biblioteca ("quizás una de las mejores bibliotecas que yo he visto en mi vida, con libros en todos los idiomas", afirmó Borges (3)). Xul incluso llega a reproducir narraciones de temática amazónica: "Cuentos del Amazonas, de los Mosetenes y Guayayús. Primeras historias que se oyeron en este Continente"(4).

Una Biblioteca de Babel

Del universo bibliográfico inventariado en el archivo de la Fundación Pan Klub, de aproximadamente 3.500 obras (se excluyen las que se quemaron en un incendio en 1964, aproximadamente unos 500 libros), fue posible registrar 58 títulos brasileños (5). La diversidad del repertorio revela la curiosidad insaciable y al lector contumaz: religiones afrobrasileñas, política e historia de Brasil, antropología, geografía, lingüística, revistas de la época (*O cruzeiro*, por ejemplo), relatos de viaje e innumerables recortes de periódico con materiales referentes al Brasil en *Amberia* (6). Resulta impresionante la cantidad de libros sobre antropología, folklore, gramáticas y vocabularios brasileños y afrobrasileños.

El primer registro sistemático de la presencia del Brasil en el universo de

2002; de Teresa Tedin, "Cronología biográfica y artística", en el catálogo *Xul Solar. Visões e Revelações*, San Pablo, Pinacoteca del Estado de San Pablo, 24 de septiembre al 30 de diciembre de 2005. En adelante citamos por la edición argentina, *Xul Solar. Visiones y Revelaciones*, Malba-Colección Costantini, Buenos Aires, 17 de junio al 15 de agosto de 2005.

2) Sobre el significado del uso de las banderas en la iconografía de Xul Solar, véase el texto de Beatriz Sarlo, "Invención fantástica y nacionalidad cultural", en el catálogo del Museo Reina Sofía, op. cit., pp. 45-55.

3) Jorge Luis Borges, Conferencia sobre Xul

Solar, Fundación San Telmo, 3 de septiembre de 1980. Texto del Museo Xul Solar, reproducido íntegramente en <http://www.temakel.com/confborgesxul.htm>.

4) Recogidos en *Alejandro Xul Solar, Entrevistas, artículos y textos inéditos* (org.: Patricia M. Artundo), Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 116-120. Originalmente publicados en la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento cultural del periódico *Crítica*, 19 de agosto de 1933, dirigida por Borges y Ulyses Petit de Murat. No fue posible localizar las fuentes originales de estas leyendas.

5) Véase Juan Manuel Bonet, "Desde la biblioteca de Xul", en Jorge López Anaya, *Xul Solar. Una utopía espiritualista*, Buenos Aires, Museo Xul Solar, 2002, pp. 185-193.

6) Bautizadas por Xul como *Amberia* (América + Iberia), son carpetas con una cantidad enorme de recortes de periódicos locales, cuidadosamente seleccionados y encolados. Los temas abarcan desde lo político hasta lo científico. Organizadas

Xul Solar se hizo en el catálogo de la exposición *La Biblioteca de Xul Solar*, organizada por Patricia Artundo (7). Los títulos literarios se cuentan en menor número. Llama la atención el libro de poesía de los miembros del grupo de la revista Verde (1928) de Cataguases -Henrique de Resende, Rosário Fusco y Ascânio Lopes, *Poemas cronológicos*-, con dedicación de Rosário Fusco. También sorprende la presencia de la novela *A estrela de absinto* (1927), de Oswald de Andrade, con la espléndida tapa de Victor Brecheret.

A falta de uno, existen dos ejemplares del primer número de la *Revista de Antropofagia* (mayo de 1928), uno de ellos enviado, del Brasil, a Nora Borges, hermana de Jorge Luis Borges, quien probablemente le pasó el ejemplar a Xul, creyendo, con razón, que podría ser de su interés. Entre las rarezas de la colección, una carta, del 17 de mayo de 1928, en papel membretado de la *Revista de Antropofagia*, firmada por su director Antônio de Alcântara Machado, invitándolo a integrarse al grupo:

"La *Revista de Antropofagia*, en el intento de dar a conocer en el Brasil la obra de los jóvenes artistas de América, tiene el mayor interés de incluir su nombre entre los colaboradores con los que ya cuenta. Antropófaga, ella no tiene color ni preferencia: come de todo mientras sea bueno. Pues bien: su colaboración frecuente será siempre recibida con inmenso apetito. Cordialmente agradecido, Antônio de Alcântara Machado".

Otra cosa curiosa es una carta de la Secretaría General de Educación y Cultura del Distrito Federal, fechada el 12 de noviembre de 1940, informando la fecha y el horario de nacimiento de Heitor Villa-Lobos (18 hs del día 5 de marzo de 1888). Es muy probable que sea una respuesta a un pedido de Xul, para hacer el horóscopo del renombrado músico brasileño. (En la Fundación Pan Klub existen dos cajas con centenares de horóscopos hechos por el artista, cuidadosamente organizados.) El libro más revelador de la *brasiliana* de Xul es *Macunaíma*, con dedicación del propio autor: "A Xul Solar con la simpatía de Mário de Andrade". Contrariamente al creador del "héroe sin ningún carácter", Xul casi no deja en sus libros marcas o anotaciones en los márgenes, lo que dificulta la mejor comprensión de sus diversificadas reflexiones. A pesar de ello, dos grandes sorpresas: la primera, *Macunaíma* es uno de los pocos libros anotados. Se encuentra subrayada a lápiz una enorme cantidad de términos que por algún motivo despertaron su atención. Del vocabulario seleccionado, Xul revela especial interés por las expresiones afrobrasileñas y por los coloquialismos (8). Prevalecen en su proceso selectivo los efectos sonoros de los significantes orientados a un universo semántico afrobrasileño: aliteraciones, cacofonías y paronomasias. Todo sugiere una especie de nostalgia de un universo concebido,

deseado, soñado o imaginado sonoramente como primitivo. Además de este repertorio de vocablos, otra sorpresa: 27 tarjetas de idéntico tamaño (12 x 14,5 cm), con términos en portugués. Aproximadamente doscientas palabras por tarjeta, distribuidas en cuatro columnas, escritas a lápiz en el reverso de invitaciones para *vernissages*, lo que permite fecharlas en los años 1940. No sabemos si esas palabras fueron escogidas al azar a partir de periódicos, revistas o libros, o si fueron seleccionadas de otra forma. Uno de los criterios de transcripción de los términos, el alfabético, puede significar que el vocabulario haya sido extraído de diccionarios. He aquí un ejemplo de una tarjeta del *vernissages* en la Galería Müller, de julio de 1947:

Primera columna: cheta (jir.), chereta, xexé, xexéu, pituim, seta, scio, fraga, destrinça, forca, zurre!, zurro, zurzir, zungú, calojí, cortiço, cercar, cerzir, breque, preto, espreita, balda, babau!, beirar, boiar, bagulho, bagunça, bafo, bafío, bagana, bagata, bagaxa, bago (j. testic), bulbo, balbúrdia, balaio, cóclea, suã, suarda, sovina, pear, peia, parceiro, pirraça, acinte. Segunda columna: pirulito, pisaflor, piscar, cacoete, lastro, forçar, fólcha, marulho, afoito, birra, teima, trolha, troia, trololó, trom, tromba, sorna, sovina, morno, cogumelo, fungo, fungar, resmungar, rezingar, fula, fulheira, cainho, caibro, caieira, guaia, guaiar, guaia-ra, guaiba, guardar, guarñar, leixar, leme, lauréola, gangorra, glena, gapuia, igapó [...]

¿Cuál es el sentido de esta proliferación verbal en portugués? Por un lado, las infatigables listas revelan el autodidactismo de Xul, caracterizado por una especie de voracidad enciclopédica. Por otro, constituyen la forma que él probablemente encontró para tener a su disposición un repertorio lexical vivo para el futuro *neocriollo*. En medio de la enorme variedad de títulos de su vertiginosa biblioteca, llama mucho la atención el interés por el pensamiento de Plínio Salgado y de Gustavo Barroso, representantes por excelencia del movimiento integralista, que estaba entonces en auge (9). Justamente en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, Plínio Salgado había publicado un extenso ensayo sobre "A língua tupi", abogando por el retorno a la lengua indígena como idioma nacional, una reivindicación de la vertiente primitivo-nacionalista de nuestro modernismo. Creo que ese artículo pudo despertar la atención de Xul. Incluso, en esas tarjetas, muchas de las palabras son de origen tupí. No dudo de que en algún momento él haya intentado incorporarlas al *neocriollo*. (10)

El *neocriollo* llegó a ser lengua de interlocución y de correspondencia con su esposa Lita (Micaela Cadenas) (11). Pero, de todos sus registros, es en los cuatro cuadernos manuscritos en los cuales transcribe sus vi-

cronológicamente, van de 1942 a 1945.

7) "Brasil: entre historia, folklore y modernismo brasileño", en *La Biblioteca de Xul Solar*, Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, Buenos Aires, 13 de septiembre al 13 de noviembre de 2001, pp. 11-12.

8) Ejemplos de algunos términos subrayados por Xul, y seleccionados por mí al azar, del primer capítulo de *Macunaíma*: enquisilou, bué, folhiço, massaroca, cotia, enjoativa, besourenta, esfiapando, escoteiro, marupiara, taiocas, cotcho, rescendendo, macota, enfarado, cotucava, estorcegado, porre, sapecava, jucurutú, regougo, jaboti, tembetá, jandaías, assaizeiro, caieira, acalantos, tuxaua, boiuna, jarinas, sacassaia, marimbondos, tirlintando, coroca, afobado, xexéus, cuitê, aperemas saguís, tejus mussuás, tapiucas chabos, pinicapaus, aracuás, panema, uirapurú, tatalar, marupiara, tracajá, baludo, negaceando, lacraia, etc.

9) De Gustavo Barroso, *O integralismo em marcha y O que integralista deve*

saber (Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1936), *Roosevelt es judío* (Buenos Aires, Cuadernos Antijudíos, Ediciones 3A, 1938). De Plínio Salgado, *Despertemos a Nação!* (Río de Janeiro, José Olympio, 1935).

10) Hay una carta de Xul Solar en la que propone un tema para participar en el Primer Congreso de la Lengua Guaraní-Tupí, en Montevideo. En la misiva dirigida al comité organizador, Xul observa: “Dentro del temario del Congreso espero contribuir en dos o tres puntos, y si unos proyectos, que me parecen importantes, sobre palabras indígenas en portugués y español, y viceversa, no fuesen aceptables por estar fuera de dicho temario, se podrían proponer para una reunión futura”. Carta manuscrita de la FPK, firmada “A. Xul Solar”, fechada el 7 de noviembre de 1949, en la cual registra también el domicilio y el teléfono (“Laprida 1214, Tel.: 78.5378”). Xul no llegó a participar de dicho evento, ni a enviar una colaboración, pero constan en su biblioteca tres gruesos volúmenes que reproducen los trabajos

siones místicas donde su uso es más extensivo en el sentido de un lenguaje cifrado (12). Por primera vez, podemos ver uno de esos cuadernos, expuesto en una de las vitrinas de la exposición *Xul Solar. Visões e Revelações*.

Primera Exposición Neocriolla

Nuestra propuesta de establecer relaciones entre las obras de Xul y sus contemporáneos brasileños de los años 1920 y comienzo de los años 1930, de alguna manera retoma la tradición de los diálogos imaginarios. De las dos salas de la exposición *Xul Solar. Visões e Revelações* en la Pinacoteca del Estado, destinadas a crear esa interlocución, una está íntegramente dedicada a Ismael Nery (1900-1934). Ellos pertenecen a la estirpe de los artistas visionarios (13), en los que el sentido simbólico de sus pinturas se subordina al carácter profundamente místico de sus existencias. Más que tardío, el reconocimiento fue póstumo. Durante décadas, no fueron reconocidos, debido, en parte, al perfil de “artistas ex-céntricos” para la época.

En contraposición a las casi cinco décadas de producción ininterrumpida de Xul Solar, la de Nery, aunque también fue intensa, abarca sólo poco más de diez años, debido a su muerte prematura. Contrariamente a Xul, que privilegió el acuarelismo, Nery es más conocido por su pintura al óleo, aunque Mário de Andrade, en 1928, haya señalado “su excepcional habilidad de acuarelista” (14). La pintura de ambos, más que una finalidad plástica en sí, consiste en representaciones figurativas de experiencias sobrenaturales (especialmente en el caso de Xul), con el agregado de proyecciones de un “yo” dilacerado por la representación de una sexualidad en la que, en el caso de Nery, se complementan siempre lo masculino y lo femenino. “Existe [sic] sólo yo mismo, que me percibo inversamente por una idea a la que llamo mujer”, escribe el pintor de Pará en su “Poema post-essentialista”, de 1931, en el cual son inevitables ciertas resonancias del famoso caso Schreber, estudiado por Freud (15). Si el carácter narrativo o secuencial de las pinturas es más explícito en Xul Solar, fue ese aspecto el que más llamó la atención de Mário de Andrade en 1928 en relación con Nery:

Siguiendo las obras [de Ismael Nery] en la casa de Murilo Mendes, que es quien las guarda en Río, tenemos la impresión de que los problemas se enuncian en unos cuadros, y son desarrollados en otros para terminar en otros. (16)

El ejercicio místico llevó a Xul Solar a imponerse como meta dejar registrados 64 textos, denominados *San Signos*, transcripciones de sus visiones en *neocriollo*. De los tres publicados hasta hoy, el primero lleva el capcioso título de “Poema” (1931). De forma análoga, Murilo Mendes reproduce el texto “Ente de los entes”, de Nery, como siendo un poema

de 1933, un año antes de la muerte del pintor, que él mismo había anunciado (17). Este texto de carácter visionario (“Mi mano gigante rasgó el cielo y apareció la figura del Ente de los entes...”) (18) podría tranquilamente ser identificado con cualquiera de los *San Signos* de Xul, dadas las cualidades descriptivas del universo de transmundo, por así decir. Del mismo modo en que Xul reformula y recrea su lenguaje, volviéndolo cada vez más hermético, “Ente”, el personaje de la visión de Nery, “habló en un lenguaje desconocido”, acercándose a las experiencias de la glosolalia, lenguas que no tienen sentido, habladas en los trances de ciertas comunidades religiosas.

De las afinidades temáticas de sus pinturas, se destaca el sentimiento onírico-metafísico que prevalece en ellas. Hay una trayectoria de formación común, que tiene inicio en el expresionismo y llega, de forma más evidente en Nery, al surrealismo (19). El sentimiento religioso que atraviesa las obras queda más explícito en el tema de los ángeles presente en ambos artistas, aunque con mayor énfasis en Xul. En los años 1920, Xul retrata personajes cuya transparencia permite visualizar simultáneamente el exterior y el interior de los cuerpos (*Na Diáfana*, 1923). Ese proceso visionario de la anatomía interna del ser humano es también intenso en Nery, y podemos constatarlo en esta exposición en uno de sus oleos emblemáticos, *Essencialismo*, así como en la serie numerada *Origem* (1 a 4), y en muchas de sus obras de la etapa surrealista. El letrismo, visible en algunas obras de Nery, es intenso en las grafías de Xul, en que la palabra muchas veces adquiere valor semejante al de las imágenes. Aunque Xul sea inmediatamente reconocible por el intenso cromatismo en los años 1940, la penumbra se apodera de sus obras a consecuencia de la Segunda Guerra, volviendo al colorismo en la última década de producción. Nery también oscila, aunque prevalezca, a comienzos de los años 1920, el uso de tonos melancólicos, una especie de “fase azul” en su pintura.

Me gustaría detenerme en estas extraordinarias personalidades. Uno de los aspectos más sobresalientes de la persona y de la obra de Xul es la compulsión a la corrección, lo que le impidió muchas veces llegar a versiones definitivas en buena parte de sus proyectos, como el permanentemente mutable panajedrez, o el *neocriollo*, lengua en continuo proceso de reelaboración, y que nunca llegó a sistematizar (20). En el largo e intenso testimonio de Murilo Mendes, también se destaca ese rasgo psicológico de Nery: “Ejercía una especie de corrección permanente de su propia vida, y hasta incluso de la otra vida, creía él que debería ser una progresión infinita, una corrección continua de ésta” (21). El sistema filosófico de Nery, bautizado por Murilo Mendes como “Esencialismo” es, como el *neocriollo*, inacabado, una especie de *work in progress* permanente: “Hasta hoy es difícil saber con precisión en qué consistía ese 'sis-

presentados: *Boletín de Filología*, Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, 3 vols., Nº 37 a 45, de 1948, 1949 y 1950, respectivamente.

11) Véase la reproducción de una de las cartas a Lita en el catálogo *Xul Solar. Visiones y Revelaciones*, op. cit., p. 167.

12) Véase el ensayo de Daniel Nelson, “Los San Signos de Xul Solar. El libro de las mutaciones”, en el catálogo *Xul Solar. Visiones y Revelaciones*, op. cit., pp. 49-59. Por primera vez, tenemos acceso a tres de estas visiones redactadas en neocriollo, con las respectivas traducciones al español, hechas por Daniel Nelson. Véase *Xul Solar, Entrevisitas*, op. cit., pp. 161-184.

13) “Del padre [Nery] heredaría la vocación realista [...] y de la madre, el don visionario”, testimonio su entrañable amigo y biógrafo Murilo Mendes, en *Recordações de Ismael Nery* (introd.: Davi Arrigucci Jr.), San Pablo, Edusp, 1996, p. 93.

14) Mário de Andrade, “Ismael Nery”, en *Ismael Nery. 50 anos depois*

(org.: Aracy Amaral), San Pablo, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo, 1984, p. 59. (Artículo originalmente publicado en el *Diário Nacional*, San Pablo, 10 de abril de 1928.)

15) “Me encuentro ahora sentado en prisión, mirando sereno a través del enrejado, aguardando el juicio por el crimen nefando que comenté de usarme a mí mismo en mi madre, mujer, hija, nieta, bisnieta, tataranieta, nuera y cuñada”, revela Nery, en *idem*, *ibidem*. Véase de Daniel Paul Schreber, *Memórias de un doente dos nervos* (trad. e introd.: Marilene Carone), San Pablo, Paz e Terra, 1995. [Existen traducciones al español: *Memorias de un neurópata*, Buenos Aires, Petrel, 1978, trad.: Ítalo Manzi; *Sucesos memorables de un enfermo de los nervios*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2003, trad.: Marciano Villanueva.]

16) Op. cit., p. 59.

17) Reproducido en *Recordações de Ismael Nery*, op. cit., p. 38.

18) *Idem*, *ibidem*.

tema' filosófico tan hablado, a pesar de los intentos de resumen y de los testimonios que hay sobre él”, afirma Davi Arriguicci Jr. (22)

Otro de los elementos comunes a estos pintores visionarios es la idea de una predestinación, la certeza de pertenecer a la casta de los seres elegidos dentro de la jerarquía de los hombres “iluminados” espiritualmente. En el cuadro *Desarrollo del Yi Ching* (1953), Xul hace su único autorretrato, junto a los fundadores del *Libro de las mutaciones* (entre ellos, Confucio, el rey Wen, etc.) (23). Para no dejar dudas, escribe verticalmente su nombre, fonetizando el inglés: “NAW XUL”. De modo no menos ambicioso, Nery se percibe como la imagen encarnada de Jesús en dos óleos, *Auto-retrato místico* y *Auto-retrato Cristo*, y así describe su mesianismo cristiano: “Yo soy el sucesor del poeta Jesús Cristo / Encargado de los sentidos del universo”, o “No me conformo ni con el espacio ni con el tiempo. Ni con el límite de cosa alguna. No quiero ser Dios por orgullo. Quiero ser Dios por necesidad, por vocación”. (25)

Aunque Xul se vuelque a las grandes religiones, intentando articularlas para llegar a una síntesis universal, el cristianismo es la base que estructura el pensamiento y la práctica de ambos artistas. Aun en el retrato mencionado, Xul aparece con el rosario de madera que todavía hoy podemos ver en el Museo Xul Solar: “El 9 de abril [de 1963], fallece en su casa del Tigre. Sus manos sostenían un rosario de 71 cuentas de madera tallada, pintadas por él, con la cruz de Caravaca, el mismo con el que aparece en la obra *Desarrollo del Yi Ching*, de 1953”, nos informa Teresa Tedin en su “Cronología biográfica y artística” para el catálogo de esta exposición. Esta escenografía de la muerte cristiana fue regiamente imaginada por el propio Nery en los diversos cuadros en los que se lo visualiza muerto (previó, como de hecho sucedió, que moriría a los 33 años de edad) y, especialmente, en la vestimenta de franciscano con que fue velado y enterrado. Como Murilo Mendes dice sobre Nery -atributo aplicable también a Xul-, “él era un religioso militante” (26). Si en Xul la vocación religiosa es fruto de la formación esotérica iniciada durante el período europeo, en el caso de Nery, aquella proviene del cristianismo del hogar materno, que, según la novela autobiográfica de Adalgisa Nery, bordea el fanatismo: (27)

Su familia tenía hábitos enteramente diferentes de aquellos que yo había conocido en otros. Hablaban de conventos, de castidad, de sacrificios, de penitencias y vivían en las órdenes religiosas y en las iglesias desde las primeras horas del día. La casa siempre era visitada por frailes, obispos, monjas o solteronas castas y virtuosas que hablaban poco, no eran vanidosas en sus modos de vestir y rezaban por cualquier motivo y aun sin motivo alguno.

En la segunda sala dedicada a esta interlocución imaginaria, Nery continúa el diálogo con Xul Solar por intermedio de bellísimas escenografi-

as, que originalmente formaron parte del acervo de la declamadora Berta Singerman (28). El pasaje de la arquitectura -una constante en la obra del pintor argentino, y también en los dibujos y proyectos de Nery- a las escenografías es inmediata (29). Las así denominadas décoras de Xul (dibujos destinados a objetos decorativos) son un poco anteriores, del final de la primera década del siglo XX. (30)

Escogimos, en un sistema de espejos enfrentados, escenografías y diseños geométricos de Xul para que dialogaran con artistas brasileños de los años 1920 y comienzo de los años 1930: además de Nery, Vicente do Rego Monteiro, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall y Antonio Gomide. Todos ellos, sin excepción, hicieron la peregrinación cultural a París, capital de las vanguardias por excelencia. Algunas actividades eran consideradas paradas obligatorias: el circo y los ballets rusos. “Ya nos embarcamos para Italia contentos de París, y yo encantado del arte ruso del ballet”, afirma Xul Solar en una tarjeta postal de 1913 al padre. “La compañía que lo representa irá a Buenos Aires, y te recomiendo mucho la veas” (31). La interacción de las artes (pintura, escultura, música, poesía, danza, teatro) alcanzó un momento de rara conjunción entre los artistas plásticos, sedientos de expresiones interdisciplinarias. La obra más importante de la historia de la escenografía, por la monumentalidad, es *Parade* (1917): tuvo un telón de fondo de 10,50 x 16,40 m2 hecho por Picasso para el ballet ruso de Sergei Diaghilev, música de Erik Satie y proyecto original de Jean Cocteau, bailado por Léonide Massine. Hoy en el Pompidou, y desafortunadamente sin posibilidad de que sea expuesta, tuvimos el privilegio de admirarla en San Pablo en el 2001, en la muestra *Parade* (32). En el mismo año 1917, los Ballets Rusos hacen la *tournee* latinoamericana y Nijinsky se presenta en Río de Janeiro (33). En esa ocasión, Paul Claudel, que había llegado con Darius Milhaud al Brasil, para dirigir la Delegación Francesa en Río de Janeiro, escribe el libreto *L'Homme et son désir*, obra de temática brasileña para ser bailada por el propio Nijinsky y musicalizada por Darius Milhaud. Los artistas brasileños no se quedaron ajenos a estas posibilidades, al contrario. En este sentido, el testimonio de Rego Monteiro es elocuente: “Todos mis cuadros de mi primera exposición en 1920, en Recife, Río y San Pablo fueron hechos bajo la influencia de los *ballets* rusos que yo había visto en París en 1913 en el Teatro de los Champs Elysées” (34) (¡no es difícil conjeturar que Rego Monteiro y Xul Solar hayan asistido a las mismas presentaciones del ballet de Diaghilev en aquel año!). De los setenta dibujos y acuarelas de temática indígena presentados en 1921, en la segunda exposición realizada en el Teatro Trianon de Río de Janeiro, hay varios escenarios, uno de los cuales presentamos aquí: *Cenário para Bailado da Lua Iaci* (1921).

Las escenografías de Di Cavalcanti pertenecen al final de los años 1920,

19) Antonio Bento divide la obra de Nery en “tres fases principales. La primera fue expresionista, la segunda cubista y la tercera surrealista”. “O pintor maldito”, en *Ismael Nery. 50 anos depois*, op. cit., p. 177.

20) Véase, en el catálogo *Xul Solar. Visiones y Revelaciones*, op. cit., el ítem “El afán de corrección”, en mi ensayo “Silabas las Estrellas compongan: Xul y el *neocriollo*”, pp. 36-37.

21) *Recordações de Ismael Nery*, op. cit., p. 60.

22) “Entre amigos”, en *idem*, p. 15.

23) Véase la nota 41, en mi ensayo “Silabas las Estrellas compongan: Xul y el *neocriollo*”, op. cit., p. 46.

24) En Denise Mattar (org.), *Ismael Nery*, Río de Janeiro, Banco Pactual, 2004, pp. 53-55.

25) *Recordações de Ismael Nery*, op. cit., pp. 57 y 59.

26) *Idem*, p. 103.

27) *Adalgisa Nery, A imaginária*, Río de Janeiro,

José Olympo, 1959, p. 111.

28) Véase el catálogo de la exposición, con la curaduría de Patricia M. Artundo, *A Aventura Modernista de Berta Singerman. Uma voz argentina no Brasil* (trad.: Gênese Andrade), San Pablo, Museo Lasar Segall, 10 de mayo al 6 de julio de 2003.

29) Las arquitecturas de Xul merecieron una exposición y un catálogo específicos: *Xul Solar: the Architectures* (edit.: Christopher Green), Londres, Courtauld Institute Galleries, University of London, 1994.

30) Véanse los años 1918-1919 en la "Cronología biográfica y artística", de Teresa Tedin, en *Xul Solar. Visiones y Revelaciones*, op. cit., p. 159.

31) Tarjeta postal dirigida a Emilio Schulz Riga, fechado en París, el 20 de mayo de 1913. FPK.

32) Para una detallada descripción de esta etapa y proyecto histórico, véase, de Douglas Cooper, *Picasso y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1968, pp. 13-34. Véase también

o sea, son posteriores a su temporada en la Ciudad Luz: "París puso una marca en mi inteligencia", revela su libro autobiográfico *Viagem da minha vida* (35). Su testimonio resulta impresionante como retrato de época:

"Allí andaba yo, en París, para un lado y para otro; trabajaba en la pintura en mi pequeño taller de Montparnasse y daba vueltas por las calles buscando reportes para el Correio. Iba a las peleas de box: asistí a la victoria de Carpentier sobre Beckett. Esa noche me mostraron a Tristan Bernard, barbudo allegado a Collete y Renaud de Juvenel, director del *Matin*. De las películas de Carlitos Chaplin corría a los *Ballets Suédois*, de una sala de primitivos del Louvre iba a ver un nuevo genio surgido en Montparnasse [...] ¡Todo era asombroso, fabuloso, inédito!" (36)

Los escenarios escogidos para dialogar con los de Xul Solar aparecen en el obra de Di Cavalcanti como una variante del tema circense, del arlequín, del universo bohemio de los cabarets, de los cafés y del elemento carnavalesco que recorren sus pinturas, dibujos e ilustraciones. Poco conocidos, tales escenarios poseen un intenso cromatismo, y son una muestra de sus cualidades gráficas, por las cuales se destacó también como caricaturista y *designer* de tapas de libros.

Es posible que, de nuestra selección, la iconografía más sorprendente pertenezca a Lasar Segall. Reconocido por la temática expresionista, figurativa, cargada de sufrimiento, en tonos ocres, marrones y siempre oscuros, causa sorpresa la geometrización de intenso colorido de sus escenarios. La investigación en el catálogo *Lasar Segall Cenógrafo* recupera fotografías del carnaval en la ciudad de Dresden, en 1912, en las cuales Segall aparece vestido de *pierrrot* o con turbante, sobre un elefante, con temática orientalista típica del período, reveladoras de un lado festivo del famoso pintor expresionista (37). Vinculado de inmediato a los cenáculos modernistas, después de su instalación definitiva en el Brasil en 1924, Segall da inicio en San Pablo a varios trabajos escenográficos para el Baile Futurista del Automóvil Club (1924), los bailes de carnaval de la Sociedad Pro-Arte Moderno (SPAM, 1924 y 1933) y la decoración del Pabellón de Arte Moderno de D. Olivia Guedes Penteadado, en 1924-1925, de la cual exponemos algunos ejemplos. (38)

En esta tradición de diálogo entre las artes, Oswald de Andrade concibe, en 1924, *Histoire de la fille du roi. Ballet brésilien*, con escenarios de Tarsila do Amaral y música de Heitor Villa-Lobos, para presentarlo a Rolf De Maré, mecenas de los Ballets Suecos, con sede en París. El proyecto, que tuvo la intermediación de Blaise Cendrars, nunca llegó a realizarse. (39) Finalmente, los estudios geométricos y para estampados de Antonio Gomide son reveladores. Formado en Suiza, pero con largas temporadas en París, viene de la tradición de las artes decorativas. Una de las

acuarelas presentadas en esta exposición posee un motivo geométrico de indudable temática precolombina. "En muchas de estas acuarelas la estructura geométrica rígida recuerda el arte del tejido indígena o la cerámica de la civilización precolombina, o aun las pirámides escalonadas de los aztecas y, en algunos puntos, también una semejanza con la cerámica de la isla de Marajó", afirma Elvira Vernaschi. (40)

En Xul Solar, la búsqueda de raíces prehispánicas también lo lleva a la arquitectura piramidal y al lenguaje azteca: *Pirámide* (1921), *Neo Bau* (1922) y *Tlaloc* (1923) son registros elocuentes de esa búsqueda (41). Si Rego Monteiro se vuelca casi exclusivamente a la cultura de Marajó, Gomide estiliza la temática indigenista en la búsqueda de lo primitivo nacional. Aunque no haya participado de los cenáculos modernistas, contribuyó con una ilustración en el número 4 de la *Revista de Antropofagia*, que acompaña un artículo del renombrado folklorista Luís da Câmara Cascudo.

Para finalizar, me gustaría creer que Xul Solar vería hoy, aunque parcialmente, su ideario *neocriollo* realizado. Cabe destacar que la única obra de su autoría perteneciente a una institución brasileña, y presente en esta exposición, es *Chaco* (Museu de Arte Moderno-Rio de Janeiro). Fechada en 1922, con banderas argentinas, podemos interpretarla como un velado saludo al país vecino en pleno *annus mirabilis* de nuestra Semana del Arte Moderno. Este diálogo con sus contemporáneos brasileños, por intermedio de plásticas y visiones de mundo coincidentes, podría ser considerado como la *Primera Exposición Neocriolla*. Realiza la utopía de la confraternización entre los pueblos de América del Sur, que siempre tuvo como ideal la abolición del Tratado de Tordesillas mediante un lenguaje común, en una especie de territorio mental sudamericano prebabélico.

35) E. Di Cavalcanti, *Viagem da minha vida (memórias). I. O testamento da alvorada*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1955, p. 65.

36) Idem, pp. 133-134. Itálicas del autor.

37) Catálogo de la exposición *Lasar Segall Cenógrafo*, Rio de Janeiro, CCBB, 1º de febrero al 31 de marzo de 1996, p. 24. Artículos de Clóvis Garcia, Maria Cecília França Lourenço y Cláudia Valladão de Mattos.

38) La exposición, con la curaduría de Denise Mattar, *No tempo dos Modernistas. D. Olivia Penteadado, a Senhora das Artes*, reprodujo el Pabellón Modernista de D. Olivia,

el análisis que hace Anne Guillemet del telón de fondo del escenario, en el catálogo de la exposición *Parade 1901-2001* (org.: Nelson Aguilar y Laurent Le Bon), San Pablo, BrasilConnects, 2001, pp. 284-285.

33) Sobre la presentación de Nijinsky en Rio de Janeiro, véase el memorable relato de Paul Claudel, "Nijinsky", en *Positions et propositions*. París: Gallimard, 1928. Traducido al español en el catálogo *De la Antropofagia a Brasilia*, Valencia, IVAM, 2000, pp. 490-491.

34) En Walter Zanini, *Vicente do Rego Monteiro. Artista e poeta*, San Pablo, Empresa das Artes-Maria-Editora, 1997, p. 65.

así como la iconografía de Segall. San Pablo, MAB-FAAP, 9 de marzo al 28 de abril de 2002, pp. 126-131.

39) Véanse las imágenes de Tarsila, texto de Aracy Amaral, "Oswald, Tarsila e Villa-Lobos: um balé irrealizado", y mi "Nota introductoria", en Oswald de Andrade, *Mon coeur balance / Leur âme* (con Guilherme de Almeida) / *Histoire de la fille du roi*, San Pablo, Globo, 2003, pp. 270; 257-262 y 7-11, respectivamente.

40) Elvira Vernaschi, *Gomide*, San Pablo, Colección MWM-Edusp, 1989, p. 58.

41) *Xul Solar. Visiones y Revelaciones*, op. cit., pp. 112-113.

Ernesto Deira
 Roberto Aizenberg
 Alfredo Lazzari
 Gustavo Charif
 Nicolás García Uriburu
 Miguel Carlos Victorica
 Jorge De la Vega
 Alberto Heredia
 Miguel Caride
 Antonio Berni
 Fernando O'Connor
 Norberto Gómez
 Erio Iommi
 Victor Cúnsolo
 Luis Benedit
 Prilidiano Pueyrredon
 Alberto Grecco
 Alfredo Guttero
 Manolo Valdés
 Kasuya Sakai
 Marcelo Bonevardi
 Antonio Segui
 Rómulo Maccio
 Fernando Fader
 Cynthia Cohen
 Luis Felipe Noe
 Pablo Suárez
 Aldo Paparella
 Alfredo Hlito
 Libero Badii
 Guillermo Roux
 Fernando O'Connor
 Norberto Gómez
 Erio Iommi
 Victor Cúnsolo
 Prilidiano Pueyrredon
 Alberto Grecco
 Alfredo Guttero
 Manolo Valdés
 Kasuya Sakai
 Marcelo Bonevardi
 Antonio Segui
 Rómulo Maccio
 Fernando Fader
 Cynthia Cohen
 Luis Felipe Noe
 José Gurvich
 Guillermo Kuitica
 Emilio Pettoruti
 Kirin
 Liliana Porter
 Mario Gurfein
 Basión Díaz
 Alicia Penalba

MAMAN
 DANIEL MAMAN FINE ART
 EL ARTE DE ASESORAR

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



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
Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

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

Hegel (a quien ramona encontró una vez) aseguró que el arte se convertiría en filosofía

Inauguración del Proyecto REI (ramona estética integral)

**José
Fernández Vega**

“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es ya evidente, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a existir.”
-T. W. Adorno, *Teoría estética* (1970)

La discusión estética se volvió esencial para cualquier aproximación al arte contemporáneo. Los debates filosóficos en torno al arte han servido como guía de interpretación del momento cultural o de las obras particulares, y pudieron contribuir a enriquecer discusiones provenientes de campos distintos, como por ejemplo el de la crítica. Pero cuando ya nada es evidente, la necesidad de profundizar la discusión estética se torna evidente.

Sin embargo, no siempre resulta sencillo hallar textos de estética que permitan el acceso a puntos de vista relevantes o nuevos sobre el arte. Muchos ensayos terminan siendo demasiado técnicos o siguen líneas ya perimidas de la estética filosófica tradicional, como opina Gianni Vattimo en el reportaje que sigue.

Desde las páginas de ramona, REI no sólo buscará ofrecer textos interesantes para la comprensión de la escena artística actual, sino que intentará atraer a sus lectores hacia algunas fuentes importantes de la es-

tética filosófica de otras épocas.

El Proyecto REI inaugura sus entregas con este reportaje a Vattimo, profesor de estética en Turín durante más de tres décadas. Ofrecemos, además, un artículo periodístico en el que el pensador italiano trabaja sobre la vieja y tensa relación existente entre la realidad y el arte.

En próximos números de ramona, REI incluirá un artículo de Arthur C. Danto sobre la crisis en la que el siglo XX sumió a la idea belleza, un término fundamental para el arte y para la estética. Planeamos asimismo presentar textos de Platón, de Rousseau, y de muchos otros filósofos que se ocuparon del arte en algunos de sus escritos.

Todas nuestras entregas brindarán traducciones cuidadas y algunas notas explicativas con el fin de facilitar el acceso a los textos.

Hegel (a quien ramona encontró una vez) aseguró que el arte se convertiría en filosofía. Por suerte se equivocaba (el arte no necesita convertirse en nada distinto). O, por desgracia, acertó: el arte precisa una interpretación teórica, pues ha dejado de ser evidente que sea algo en sí mismo. “No te enojés”, le dijo Hegel a ramona en esa tremenda ocasión, “te enviaré a REI”. Y aquí estamos.

En el arte contemporáneo se intensificó mucho la experiencia de la forma más que de la del contenido

Gianni Vattimo visitó Buenos Aires invitado por el Instituto Italiano de Cultura para inaugurar la cátedra abierta sobre ética, cultura y desarrollo creada por el Complejo Teatral de Buenos Aires dependiente del Gobierno de la Ciudad. Ambas instituciones facilitaron este reportaje realizado el 12 de abril de 2006 por José Fernández Vega. Producción: Rosaura Audi y Julieta Regazzoni. Revisión y edición: Rosaura Audi y Laura F. Vázquez. Las notas al pie son de las editoras.

JFV: En su charla de anteaer sobre arte y violencia en la Academia de Bellas Artes Ud. citó una expresión de su maestro Hans-Georg Gadamer (que fui incapaz de ubicar en *Verdad y método*) (1) que define al arte como “una experiencia verdadera y una verdadera experiencia”.

GV: No creo que exista la cita; se trata en realidad de una fórmula con la que yo buscaba resumir la posición de Gadamer. En italiano, al menos, cuando decimos “ha sido una verdadera experiencia”, insinuamos también un costado negativo o accidental: algo que conmueve. Si una situación me transforma, entonces es una experiencia de verdad. No sé si Gadamer lo dice exactamente en estos términos.

JFV: Me alivia saberlo (risas). Lo que sí afirma Gadamer es que el arte es una experiencia que transforma, que no deja exactamente igual a quien pasa por ella.

GV: No nos deja tranquilos.

JFV: No nos deja igual...

GV: Sí, no nos deja del mismo modo en el que estábamos antes de ella. Obviamente este es un problema para los coleccionistas, porque les resultaría algo incómodo transformarse cada vez que pasan delante de una de sus obras.

JFV: Sería demasiado...

GV: Sí (risas). Es por eso que quizá Gadamer no tiene en cuenta la experiencia del coleccionista. La experiencia de la que habla Gadamer sería la del adolescente que lee *Los hermanos Karamázov* de Dostoievsky o la del cristiano que lee *La Biblia*. Sin embargo, creo que esa idea, en cierto modo, se podría aplicar incluso a los coleccionistas, puesto que demuestra que hacer una colección de obras de arte es algo situado un poco más allá de la experiencia estética verdadera. Una colección puede ser auténticamente personal cuando posee orientaciones de gusto; por eso Gadamer critica la institución pública del museo. Dice que la experiencia estética que se hace en un museo es demasiado niveladora, demasiado ligada a la

idea de que el arte es lo que se exhibe en los museos. Allí se encuentran artistas de corrientes extremadamente diferentes entre sí. Lo que tienen en común es haber sido elegidos por un crítico y ubicados en un espacio compartido. Eso no es una verdadera experiencia estética. Gadamer diría que puede haber una experiencia estética de una obra de arte en un museo, pero no del museo en cuanto tal. Y tal vez es más difícil que haya una experiencia estética de una obra de arte en un museo puesto que allí ella ya está como congelada.

JFV: Respecto de esa noción fuerte de experiencia estética en tanto conmoción, o sea como verdadera experiencia, se suele afirmar que

en el arte contemporáneo no tenemos muchas oportunidades para vivenciar algo semejante. Más bien la experiencia es la contraria. Seríamos todos un poco coleccionistas, para usar la caracterización que Ud. acaba de hacer. El arte no produce ese *shock*, esa conmoción que Ud., en su conferencia, mencionó como fundamental para las perspectivas de Heidegger y de Benjamin.

GV: Sí, y eso es un efecto, fundamentalmente, de la comercialización. Creo, además, que el único *shock* que uno puede experimentar en el vanguardismo es más bien de tipo técnico; los tajos de Lucio Fontana, por ejemplo, que implican una interrupción en la superficie continua de la tela. Pero podemos decir que en el arte contemporáneo se intensificó mucho la experiencia de la forma, de la novedad técnica, de la invención técnica, más que de la del contenido. Claro que los expresionistas, por caso, volvieron a asumir los problemas sangrientos, el nazismo, etc.. Pero si pensamos en Kandinsky sería difícil imaginar el *shock* por fuera de la invención técnica, originado en una nueva manera de pintar. Esto me perturba muchísimo porque siempre consideré que yo apreciaba el arte desde el exterior, es decir, no soy un técnico. Hoy el *marchand* es el mejor crítico porque sabe que tal cosa se ha hecho ya diez veces en Nueva York. Es el único muy informado.

JFV: ¿Considera a los artistas también responsables de esa obsesión técnica?

GV: Yo tengo muchos amigos artistas y los respeto. Cuando hablo con ellos me emociono realmente. He visto hace poco esa instalación de Parmiggiani en La Habana consistente en el rastro que deja en una habitación una biblioteca que parece haber sido incendiada (2). La

pared queda cubierta de sombras, de fantasmas. Es una gran idea. Parmiggiani hace obras relacionadas entre sí pero localizadas en puntos distantes del planeta. Tiene por ejemplo una obra en una isla del Nilo y otra en el extremo norte de Reijavik (Islandia). Hay cuestiones muy importantes involucradas aquí. Son, para empezar, obras difíciles de coleccionar. Estas cosas me intrigan. Algunas de estas novedades formales, estructurales, técnicas, también evocan emociones. Parmiggiani toma una vaca viva y transforma el diseño de su cuero, las manchas de la vaca, en un mapamundi; otra de sus obras consiste en estrujar un mapamundi de papel hasta que tome la forma de una pelota en la que se siguen identificando los continentes, etc.. Es verdad que son obras representativas aunque sean abstractas, pero son obras que evocan algo. Me gustaría tener colgado un Mondrian, pero a mi Mondrian no me dice absolutamente nada. Cuando vuelvo a casa después de haber visto un Mondrian me digo que podría intentar hacer uno yo mismo (risas). Hay problemas con el arte entendido en el sentido tradicional, es decir como objetos pintados. Las instalaciones son una cosa, los *happenings* otra. Por ejemplo, en Cuba, frente a la oficina de la representación comercial de EE. UU., hay a muy poca distancia una pared de banderas negras, una gran obra de arte con sentido político.

JFV: Existe otra función del arte, que Ud. mencionó al pasar en su conferencia, una función entre filosófica, social y religiosa. Es la idea de que el arte puede “hacer comunidad”. Ud. llamó la atención sobre un pasaje de la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant en el que se habla de un sentido de pertenencia, de comunidad (el sentido que él denomina “común”) que la experiencia del arte presupone.

GV: Sí, ese sentido se genera o, más bien, se reconoce frente a algunos objetos u acontecimientos.

JFV: ¿Esta función sería ahora propia del “fin del arte”, esto es, estaría de algún modo más allá del propio arte, señalando su superación o su agotamiento? ¿O la considera más bien como una función aún artística?

GV: A mí me parece una función artística. Nietzsche hablaba del fin de del arte, en el sentido de que se acabó la época del arte de las obras de arte, lo que significa muchas cosas, claro, incluso puede significar lo que sostenía Hegel en el sentido de que el arte ya se ha vuelto para nosotros un fenómeno del pasado. La comprensión del arte como comunidad es también muy hegeliana, el arte es algo a través de lo cual se construye una comunidad, la gente se reconoce en él. Paradójicamente sigue existiendo el arte tal como lo definía Hegel sin que ello signifique que, de hecho, esté acabado. Este es el problema. Yo acepto muchas de las ideas de Benedetto Croce porque él tomaba al idealismo hegeliano, pero sin la conclusión, cúspide de todo el sistema, del espíritu absoluto, lo que a su vez nos lleva al resultado de que el arte se ha terminado. En el plano fáctico tiene razón Croce, puesto que seguimos teniendo experiencias artísticas, pero en el sentido que afirmaba Hegel, es decir como un lugar donde la gente se reconoce, y no estoy hablando de todo un pueblo o de una época, sino de grupos: la gente que va a la ópera, la que aprecia el rock o la música de Beethoven. Son maneras de hacer comunidad, porque acaso en sí mismas las obras no contienen nada, sobre todo las obras abstractas. Son acontecimientos alrededor de los cuales la gente se reúne, sean obras abstractas o no.

JFV: La noción de arte como impulso hacia el vínculo social es una de las ideas que animan a ramona y claramente al Proyecto Venus. Quizá la idea de arte como formador de comunidad, como ámbito de reconocimiento, no funciona ya para una *gran* comunidad, tal como Hegel lo imaginaba (toda una cultura nacional, un pueblo, etc.).

GV: Hegel también tenía como modelo la ciudad griega, que no era tan grande. Podríamos decir, en cambio, que nuestra sociedad está compuesta por comunidades; el factor que agrupa a esas comunidades puede ser el religioso, el ideológico, etc.. Me parece que las comunidades que se reúnen alrededor de las obras de arte son menos peligrosas.

JFV: Lamentablemente. No siempre es tan bueno ser poco peligroso, ¿no le parece?

GV: Sí, pero no (risas).

JFV: Su charla de ayer en la UBA fue sobre el concepto de sentido, un gran tema del arte también, aunque Ud. lo abordó desde otro punto de vista. Sentó las bases para discutir la cuestión en varios niveles. El arte es un ámbito muy especial para plantear la cuestión del sentido, pero la pregunta, un poco paradójica, es si en él se perdió el sentido para hablar del sentido.

GV: ¿En qué sentido? (risas)

JFV: La cuestión apunta a las dificultades para debatir acerca del arte porque pareciera que nos quedamos sin *horizontes* de sentido para hablar del arte.

GV: Sí, ese es un gran problema.

JFV: No se puede hablar de sentido en general,

sería preciso contar primero con ciertos *marcos* de sentido, o cierto horizonte compartido en el que el sentido particular pueda aparecer. ¿No es acaso necesaria una mediación entre el sentido de una obra y el del arte en general, esa mediación donde esa obra irrumpa?

GV: Sí, y me ocupé de esto en un artículo que publiqué recientemente en un periódico. En Italia hubo una discusión sobre el vacío de la crítica literaria y de arte. Porque, efectivamente, el *marchand* puede disponer de un discurso mejor que el del crítico. Puede decir: esto es nuevo, aquello no.

JFV: El crítico, en cambio, se limitaría a describir.

GV: Describe, enfatiza. Se perdió la gran crítica ideológica de, por ejemplo, los años 1950 y 1960, cuando había posiciones ideológicas marcadas. El arte, de hecho, puede perder sentido cuando uno no lo toma en el sentido del sentido: quiero decir, en el sentido de una dirección existencial cualquiera (como cuando hablamos del “sentido” de una calle, por ejemplo).

JFV: De un proyecto...

GV: Claro. Algo similar ya sucedía, de algún modo, con las revoluciones formales de las artes de vanguardia. Cuando Kandinsky o Klee escriben sus teorías de los colores e intentan definir técnicamente algo, resultan bastante arbitrarios. Hubo una escuela estética, la de Rudolf Arnheim, que estudiaba la percepción, pero a mí me parece que no da lugar a nada. No apuntan a la cuestión del sentido. El problema es la conexión entre el sentido de la obra de arte con el sentido existencial, ontológico. Heidegger, obviamente, intentó abordar este pro-

blema, buscó, por ejemplo, interpretar a van Gogh, pero lo que él afirma sobre el cuadro de los zapatos de van Gogh se podría decir también de otras obras de arte, no es tan típico de la obra que él analiza.

JFV: Para empezar, no se sabe de qué zapatos de campesina hablaba.

GV: Así es, hay como tres o cuatro cuadros de van Gogh que representan unos zapatos de campesina. Es decir que incluso la lectura filosófica de la obra de arte es muy problemática, pues, al final, uno puede llegar a decir lo que ya sabía: la finitud de la existencia, el peso de la libertad, etc..

JFV: La hermenéutica, la escuela filosófica en la que Ud. participa, y para la cual no hay una verdad objetiva, una verdad que no sea el resultado de un cruce de trabajos interpretativos, encontró en el arte un terreno propicio para su impulso inicial, para su surgimiento. El arte es para la hermenéutica algo muy preciado e importante. Pero me pregunto si ella no encuentra ahora un *límite* en eso que la vio nacer.

GV: ¿Cómo? Acláreme eso un poco más.

JFV: El arte muestra aquí una especie de doble filo: por un lado incita al trabajo hermenéutico, y lo estimuló desde el principio, pero por el otro también puede señalar un límite a la celebración de esta libertad de interpretación que la hermenéutica defiende. Porque en ausencia de un marco de sentido compartido, no hay interpretación posible. Y me pregunto si esto es algo que la hermenéutica asume plenamente. La multiplicidad de opiniones, la libertad interpretativa, todo eso es estupendo, pero en ausencia de un horizonte que permita dotar de

cierta forma a la diversidad, se convierte en una fuente de angustia cultural.

GV: Con relación a esa discusión, yo diría que la hermenéutica desemboca al final en una acentuación de la noción de acontecimiento. Es decir que hay una arbitrariedad en toda interpretación; se trata de una reconstrucción continua de nosotros mismos, de toda una época, de un grupo de críticos frente a las obras. Hay que admitir que para la hermenéutica la obra de arte pierde un poco su importancia de objeto y se vuelve la ocasión de un acontecimiento de transformación, como si la obra fuese solamente la memoria de un momento en el cual yo me transformé. Si intento volver a ver la Mona Lisa es porque cuando la vi por primera vez me enamoré pero, como al coleccionista, no me sucede que me emociono cada vez que la veo. El punto es que en la hermenéutica del arte se acentúa la noción de acontecimiento. ¿Pero de qué modo ocurre esto en el arte contemporáneo, con instalaciones, *happenings*, conciertos, etc.? El hecho es que la obra no habla por sí misma sino a través de las interpretaciones. Se asiste mucho hoy al fenómeno de las exposiciones organizadas por los críticos que reúnen obras diferentes bajo títulos como “Nostalgia” o “Tristeza”. Esto es una prueba, un signo, de que la experiencia estética de hoy consiste más en el acontecimiento que en la contemplación pura del objeto. Esto suena muy kantiano, muy moderno o posmoderno, no lo sé. Porque obviamente esto se relaciona también con una función que el arte tuvo en el pasado: en la época del arte religioso la imagen de la virgen se contemplaba en una iglesia durante las celebraciones, no se conservaba en un museo. El museo pone todo en un continuo, elimina el conflicto, elimina el acontecimiento del encuentro con la obra. Puede

sucedir que, en un museo, me enamore de una obra. Pero, ¿la Mona Lisa es o no un retrato? Cuando las pinturas eran retratos, eran asimismo acontecimientos, se exhibían en un salón, etc.

JFV: ¿Cómo definiría Ud. *acontecimiento* aquí y para este contexto?

GV: Es un encuentro vivo con el objeto que transforma también al sujeto que lo encuentra, añade y transforma también los sentidos del objeto mismo. Es como leer una obra de historia de Julio César. Yo vivo en un país donde Julio César ha tenido una gran influencia. Cuando leo una de sus obras ello constituye para mí un acontecimiento porque habla de algo que aconteció alguna vez, pero reaconteció en mi interpretación y modifica mi visión del mundo. Creo que incluso el arte abstracto constituyó una importante etapa en el descubrimiento del arte como acontecimiento, pues si bien nadie se pasa todo el día contemplando un cuadro abstracto, quien lo contempla se encuentra con amigos que le preguntan “¿qué son estos cuadrados?”. Discuten; el Mondrian que han visto se pone en relación con otras pinturas abstractas, descubren que ese pintor tenía una experiencia mística o mágica que conectaba con su obra. La obra se convierte en tema de debate, se vuelve algo que aconteció. Siempre me impresionó la opinión de un crítico musical de Turín que yo estimaba mucho. Él hablaba de la música contemporánea como de un objeto musical que uno debía ir a escuchar con un folleto lleno de explicaciones. Efectivamente es así. Cuando la dodecafonía era nueva se trataba de explicar lo que ella era a quienes estaban acostumbrados a Beethoven o a Debussy. A través de las vanguardias se buscó cada vez más que la obra se convirtiera en un acontecimiento social, que fuera discutido y to-

mado en cuenta por una comunidad. Todo esto me resulta muy interesante a mí también, porque nunca lo había pensado en estos términos.

JFV: Se produjo un acontecimiento (risas). Creo que llegó el momento de preguntarle por la estética como disciplina. Ud. escribió alguna vez que un filósofo como Wittgenstein, pese a toda su importancia, tiene poco para decirnos a nosotros hoy porque no habla de política, y la filosofía actual debe hablar políticamente. Del mismo modo, Ud. sostuvo que la estética se concentró históricamente en examinar “las condiciones trascendentales de posibilidad de la experiencia de lo bello”, para decirlo en términos técnicos. Se ha vuelto una discusión especializada, muy a menudo desarrollada a espaldas del arte, ignorando la cultura que florecía alrededor de esos debates teóricos, quizá incluso poco interesantes en sí mismos. Ud. fue profesor de estética durante años, y como ella se volvió muy importante para acercarse al arte contemporáneo, ¿de qué tendría que hablar la estética hoy?

GV: La filosofía hasta Kant, partiendo de la *Poética* de Aristóteles y de todos sus comentarios posteriores, siempre se ocupó de cómo componer un drama bello, una bella tragedia. Después Kant se ocupó de las condiciones de posibilidad, del análisis trascendental de la experiencia estética. Obviamente, esto era muy importante e impactó en los románticos, por ejemplo, con la idea de genio, etc.. Pero hoy toda esta dirección me parece agotada. Después de, por caso, mi maestro Luigi Pareyson, no me parece que se pueda inventar algo más acerca de cómo se produce una obra de arte, qué pasa cuando digo que la obra de arte es bella, etc.. Yo ya no creo en algo así, y ni siquiera Pareyson lo creía a fondo, aunque seguía pensando

en una filosofía como análisis trascendental de la experiencia humana, sin particulares rastros históricos: el hombre cuando hace arte, procede de esta manera o de aquella otra, etc.. A mí todo esto me suscita dudas porque no creo en la estructura eterna de la esencia humana. Por lo tanto, ¿qué puedo hacer? Puedo hacer lo que llamo una ontología de la actualidad, vale decir, preguntarme qué significa para nosotros hoy, y desde el punto de vista del sentido del Ser, el arte como acontecimiento. Estudiar el arte como acontecimiento no me parece una exploración de la estructura eterna del arte, sino una indagación del arte tal como se da en nuestro mundo, donde, por ejemplo, hay un mercado del arte muy desarrollado, y por lo tanto el valor “cultural” (o de culto) de la obra, como decía Benjamin, se pierde y todo vale. Imagino que el arte hoy se convirtió en una especie de momento del mundo social donde la verdad está en construcción en lugar de ser reconocida como algo objetivo.

JFV: La verdad sigue siendo importante para el arte, en consecuencia.

GV: Sí, pero ella se construye en el mismo sentido que se construye un acuerdo, o se construyen puntos de vista comunes, valores: comunidades. Esto me parece el gran asunto para un profesor de estética hoy. Pero como es tan difícil... (risas) Es difícil porque se tiene que ser un poco crítico, un poco sociólogo, un poco economista. Ante todo, uno siempre se arriesga a hacer discursos arbitrarios. Lúkacs se refirió a Simmel en términos de “impresionismo sociológico”; le quiso decir que no era sistemático. El propio Adorno era un sociólogo impresionista, no era un sociólogo empírico. Y a mí me parece que es el tipo de cosa que se debería hacer hoy para una ontología de la ac-

tualidad que incluya la estética. Pero es complicado, difícil. Yo siempre anuncio una obra que se titulará *Ontología del presente*, pero no la escribo porque no sé bien cómo empezar.

JFV: Tiene la ontología, pero la actualidad...

GV: Claro, la actualidad... (risas). Hablando en serio, trato hacer una ontología en la actualidad.

JFV: ¿Avanzó en la obra?

GV: Bueno, avancé en muchos sentidos. Tengo varios ensayos, pero son siempre un poco preparatorios, no sé... Heidegger, al final de la segunda etapa de su carrera interpretó la filosofía como una ontología de la actualidad. Hablaba del destino del Ser en nuestro tiempo. Pero al final él había encontrado un lugar privilegiado en la poesía. Siempre comentaba poesías de Hölderlin, Trakl, frases auráticas de la antigüedad debidas a Anaximandro, Parménides. Pero eso ya no me parece un punto de partida satisfactorio.

JFV: Está en busca del horizonte a partir del cual organizar o articular la investigación.

GV: Justamente: ¿qué busco para hablar de la actualidad? ¿Por qué tendría que leer poetas en lugar de ver películas o incluso leer los resultados de las elecciones? (3) Porque lo que pasa se expresa, se manifiesta de diversas maneras.

JFV: Entonces, ¿concluimos que el arte habría perdido el papel de acceso privilegiado a la realidad profunda de una época, como todavía creía Heidegger?

GV: Este es el punto: ¿ha perdido ese privilegio, o no?

JFV: Esa era la pregunta...

GV: Y también la mía (risas). Obviamente Heidegger pensaba el arte como un lugar privilegiado para entender. En su ensayo *El origen de la obra de arte* habló de las diferentes maneras del acontecer de la verdad (4). El arte era sólo una de esas maneras. Las otras eran la fundación de un orden político, el acto moral como cercanía del ente, la religión. Pero Heidegger nunca las desarrolló; estudió siempre de qué modo acontece la verdad en nuestro mundo a partir del arte. Quizá, como había adherido al nazismo en 1933, no quería volver a hablar de política, o acaso seguía pensando, como los metafísicos, que el sentido de una época siempre se halla oculto en una nuez, en un núcleo difícil. En ese caso me parecería la prolongación de una visión metafísica por parte de Heidegger, porque se trataría de buscar la verdad del Ser en una dimensión misteriosa, y no en los discursos cotidianos. Todo esto me crea problemas. ¿Tengo que hacer una ontología de la actualidad partiendo del arte, o no? Una manera menos radical de plantearlo sería partir del arte en el sentido de acontecimiento y no en el de obra atesorada en un museo. Gadamer, en una de sus últimas obras referidas a cuestiones de estética, habló de los conciertos de rock del tipo de Woodstock. Pero yo lo considero como el excesivo esfuerzo de actualización de un anciano.

JFV: Le parece que fue un poco lejos...

GV: Sí. El título de esta obra era *La actualidad de lo bello* (5) y, efectivamente, evidencia toda su disposición psicológica, su inclinación personal a actualizarse pero, por otra parte, implica también que lo bello es ahora cada vez más aquello que acontece: la comunidad, por ejemplo,

antes que un objeto. Tengo que decir que después de esta conversación voy a tomar algunas notas. Por favor envíemela. Por supuesto, no por lo que dijo Ud., absolutamente no, sino por lo que me vino al espíritu.

JFV: Se la vamos a enviar de todos modos.

GV: Gracias (risas). Porque esta podría ser una manera de hacer ontología de la actualidad: partir del arte. Y se explicaría también por qué motivo Heidegger privilegió el arte en su reflexión: porque la modernidad y la posmodernidad son épocas en las cuales el futuro se anunció, antes que en ningún otro sitio, en las obras de arte. Por ejemplo, el culto del artista que se anunció en el Renacimiento, y que se prolonga hasta el Romanticismo, y que todavía hoy existe.

JFV: La noción de conflicto parece muy central en la estética, desde Heidegger hasta Adorno. El primero vio en la experiencia del arte una lucha entre dos dimensiones que el arte encarnaba, el mundo y la tierra; el último habló de la obra como un campo de fuerzas interno situado, a su vez, en un contexto de tensiones (con otras obras, con la realidad, etc.). Si la obra no tiene un conflicto, si no plantea un conflicto, entonces no dice nada.

GV: Sí, es verdad. Es el caso de Samuel Beckett para Adorno...

JFV: Y eso parece una fuente para la conmoción que el arte produce, y a la que Ud. se refirió al comienzo. Si no hay una tensión interna situada en un campo de fuerzas, entonces no hay nada.

GV: Sí.

JFV: Entonces el museo, tal como Ud. lo describió en su charla de anteaer, o sea en tanto institución armonizadora de escuelas que en realidad están en conflicto, constituye, para decirlo provocativamente, un ataque a la esencia del arte. El problema consiste en averiguar si el arte se demuestra capaz de sostener ese conflicto. En otras palabras, si hoy es posible una verdad del arte como conflicto.

GV: Así lo creo. Pero esto nos conduciría a no hablar ya del “arte oficial”. Por ejemplo, los *no-global*, los militantes antiglobalización constituyen grupos entre estéticos y políticos, pensemos sólo en los peinados tipo punk que exhiben cuando se reúnen y en cosas por el estilo. Este puede ser el punto. El arte “oficial” sí puede presentar un valor como transformación en las técnicas o introducción de novedades e invenciones; las obras de Parmiggiano, que antes le mencioné, me parece formidables. Pero en el mundo contemporáneo suele suceder más bien algo como esas banderas negras de Cuba de las que hablamos: son una invención artística pero también un acontecimiento político.

JFV: ¿No se verifica una literalidad muy grande en el arte contemporáneo como para que pueda constituirse realmente como intérprete? ¿No se encontraría ese “secreto” que Heidegger exigía para la obra de arte un poco vulnerado?

GV: Sí, y quizá a causa de la publicidad. ¿Cuál es el arte que produce *shock*? Claro que la pintura y la poesía lo pueden producir, pero sólo para los entendidos que conocen a los pintores, a los poetas. El arte que produce *shock* está constituido por acontecimientos callejeros. El *Living theater* por ejemplo hacia ceremonias que eran entre políticas y estéticas. Al final se estableció en Brooklyn para desarrollar

un trabajo barrial. Me parece que, aunque sean fenómenos minoritarios, son los que todavía provocan cosas.

JFV: ¿La conclusión sería que existe una cierta autonomía del arte que no es en absoluto positiva?

GV: Sí, porque la autonomización del arte con relación a los conflictos se verifica en la medida en que el propio arte se neutraliza. Si los conflictos son los de las artes tradicionales, que se exhiben en los museos, no hay desafíos. Esta sería otra vía para reevaluar el papel del arte tradicional. Porque el conflicto que hay en el arte tradicional es una manera de simbolizar el conflicto en general que así se neutraliza un poco en tanto conflicto social. Por ejemplo, la discusión de Bertold Brecht sobre el teatro épico planteaba que el teatro aristotélico está dirigido a producir la catarsis, es decir, no es tan conflictivo. Me hace vivir conflictos, pero al final sobreviene una armonización. Cuando pienso en los *no-global* creo que ellos hacen más bien un teatro épico que aristotélico: van tomando símbolos estéticos para transformar la sociedad.

JFV: ¿Pero la hermenéutica no busca también,

al fin de cuentas, esa armonía final, no cree en un diálogo que desemboca en el acuerdo y en la verdad misma como acuerdo?

GV: Sí, pero los acuerdos de la hermenéutica son siempre provisorios.

Notas

1) Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977, trad. A. Agud Aparicio y R. de Agapito. Gianni Vattimo tradujo esta obra al italiano.

2) Claudio Parmiggiani (1943) presentó esta obra, las imágenes que el fuego deja sobre una pared tras el incendio de libros y otros objetos, con el título “El silencio a voz alta” en la reciente XI Bienal de La Habana.

3) La entrevista tuvo lugar después del anuncio de la victoria, por escaso margen, de la coalición encabezada por Romano Prodi que desplazó del poder a Silvio Berlusconi.

4) En: Martin Heidegger, *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 2000, trad. H. Cortés y A. Leyte.

5) Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.

Arte, ya sabés que la verdad te hace mal

El original apareció en *La Stampa* (Turín) el 12 de julio de 2005 bajo el título *Arte, la verità ti fa male, lo sai*. Traducido especialmente para ramona y publicado con expresa autorización de Gianni Vattimo. Traducción del italiano: Laura Rossi. Revisión: Rosaura Audi y Laura Fernanda Vázquez.

Gianni Vattimo

Algunas figuras evitaron entrar en la disputa entre el realismo y el anti-realismo del siglo XX. El ejemplo de Alfredo Jaar. (1)

1) Alfredo Jaar es artista, arquitecto y cineasta. Nació en Santiago de Chile en 1956. Trabaja y reside en Nueva York desde 1982. Vattimo hace referencia en este texto al "Proyecto Ruanda" (1994 - 2000), expuesto bajo el título "Hágase la luz", que puede verse en www.alfredojaar.net. Jaar viajó a Ruanda en 1994, como señala Vattimo más adelante. (N. de la T.)

Un posible punto de vista para observar la evolución de las poéticas artísticas durante el siglo XX es aquél que da cuenta de la continua atención a la relación entre arte y verdad, especialmente en oposición a la estética filosófica que, con mucha frecuencia, está obsesionada por distinguir la experiencia estética del conocimiento y de la acción, haciéndose eco del neokantismo del tardío siglo XIX. Si se sitúa en esta perspectiva, -no como la única posible, sino como una de las más razonables y productivas para el discurso crítico-, la obra de Alfredo Jaar adquiere toda la relevancia que merece, no sólo por su continuidad con ese programa, sino sobre todo respecto de los nuevos matices que le aporta. La reivindicación de la importancia de la verdad del arte fue considerada como uno de los principales motores de la experiencia de la vanguardia histórica. Adquirió ya sea la forma de un esfuerzo directo por representar más fielmente la vida "moderna" -pensemos en las obsesiones del futurismo por las máquinas, la velocidad, el movimiento-, ya la de la búsqueda de una estructura no fenoménica de lo real, como en "lo espiritual en el arte" de Kandinsky, cultivado también por la vía del esoterismo (Mondrian) o a través de otras versiones (del surrealismo a las variadas interpretaciones del expresionismo, y al nuevo realismo inspirado por la política), que no se apartaron realmente jamás de la idea de una verdad objetiva que el artista debía asumir y comunicar. También allí donde prevaleció la burla y la provocación llevando al extremo la rebelión de toda la vanguardia contra la tradición (Duchamp y su "Fuente", el Dadá), siempre prevaleció, asimismo, un espíritu realista, al menos en el sentido de que el escándalo que se quería provocar todavía era proyectado en nombre de un programa que se sentía verdadero y legitimado por un fundamento cualquiera. También el diablo a quien Adrian Leverkühn del *Doctor Faustus* de Thomas Mann le vende su propia alma es un personaje de la mitología tradicional, representante de un

principio residual de realidad que el artista libera a través de su creación sujetándolo, de un modo u otro, a una fuerza distinta de él mismo.

En todos estos casos el arte parece querer reivindicar una verdad que rivaliza con la de la ciencia y con la de la filosofía: la primera más sujeta a la apariencia, a los fenómenos mensurables e incapaz de recoger el sentido vívido de la existencia; la segunda, demasiado expuesta a las abstracciones de la metafísica para la cual sólo vale el ser en tanto ser, y que, como tal, excluye toda concreción e historicidad.

A este objetivismo muy elemental -que deriva incluso en ideología del diseño, del acondicionamiento higiénico-estético del ambiente vital, en la tardía vanguardia de la Bauhaus- sólo se le opone la poética teatral de Bertold Brecht, no por casualidad hoy casi universalmente sepultada en el olvido, como así también sus textos que merecen ser conocidos y apreciados por tantos jóvenes que nunca los han visto o leído. La oportunidad para olvidar a Brecht la ofreció, naturalmente, la disolución del "socialismo real" y de su ideología. En estética, y en la crítica literaria y artística, ninguno se atreve ya a hablar de "realismo socialista"; lo mismo sucede con la obra de Lukács, que es ahora tema para unos pocos académicos. Pero Brecht no es un "realista", socialista o no. La clave de su actualidad -y no sólo si nos situamos en el punto de vista de Jaar- es su idea de "teatro épico", o "no aristotélico", según la cual el arte no representa enteramente la verdad del mundo, sino que toma partido en nombre de un proyecto de transformación al negar que el sentido de la obra de arte sea la catarsis, es decir, la purificación de los sentimientos de piedad y terror que la tragedia suscita en nosotros (pero, más allá de lo que dijo Aristóteles, este argumento se extendió más tarde a todas las artes: piedad y terror son sentimientos existenciales universales) mediante un reconocimiento que restablece el orden en el mundo. Las penurias de Edipo se "explican" por el hecho de que él había matado realmente a su padre y desposado a su madre; que no fuese consciente de ello importa poco en la concepción "objetivista" de los griegos. Brecht en su poética afirma una concepción de la verdad que tiene que

ver más bien con un regreso, radicalizado, a la dialéctica de Hegel. La verdad es eso que nos cambia, que sucede tanto en la vida del individuo como en la de la sociedad, y que no deja las cosas tal como estaban al comienzo. Tomar parte en el orden (o en el desorden) del mundo puede ser indispensable para emprender el cambio; pero la verdad es ese cambio, no esa representación de lo existente tal como es, aceptando que semejante tarea sea en absoluto posible para alguien que se encuentra, justamente, dentro de ese orden.

Se podrá decir que estamos muy lejos de los primeros decenios del siglo pasado. ¿Qué sucedió desde entonces en las artes visuales, en la literatura, en la poesía? Un hilo conductor -siguiendo el espíritu de "violencia hermenéutica", indispensablemente simplificada, que nos ha guiado hasta aquí-, es, por cierto, aquello que Filiberto Menna ha llamado, en una pequeña pero preciosa obra de 1975, la "línea analítica del arte moderno", la de tantos artistas que han concebido la relación del arte con la verdad como un cuestionamiento del arte mismo, de sus límites, de sus instrumentos, de su posición en la sociedad. A ella se le ha opuesto constantemente o bien un esfuerzo por interpretar esta atención analítica como instrumento para una nueva "decoratividad", nutrida sobre todo de la rememoración de la historia del arte del pasado; o bien la voluntad de reencontrar la naturaleza como materia del trabajo del artista -como piedra, madera, luz-, o como tema nuevamente digno de ser representado más allá de los avatares de un vanguardismo extenuado y cada vez más hermético.

Este esquema -deliberadamente tosco, repitámoslo- no incluye una gran cantidad de figuras relevantes del panorama artístico contemporáneo; de manera paradójica, se lo podría defender precisamente en nombre de su insostenible carácter genérico. Es sólo un trasfondo, indispensable, sin embargo, para apreciar las figuras que de él se destacan y nos interpelan. Nada más, pero es este trasfondo el que evoca para nosotros -lectores "laicos", o clérigos de otras disciplinas- la obra de Jaar.

Ante todo, por el modo en el que se presenta a sí mismo (www.alfredo-jaar.net) citando los versos de William Carlos Williams: "It is difficult/ To get the news/ from poems/ Yet men die miserably/ Every day/ For lack/ Of what is found/ there", (2) y no sabemos si William Carlos Williams entiende "news" en el mismo sentido de "las noticias". Jaar seguramente lo piensa de ese modo: nada de una "verdad" universal sobre la naturaleza y sobre la existencia; en lugar de eso, *news* en el sentido más cotidiano. ¿No sería mejor un *news-paper*, un periódico? ¿O algún documental

televisivo o fotográfico? Esto último es justamente aquello a lo que se asemejan algunas obras de Jaar como "Hágase la luz", dedicada al genocidio ocurrido en Ruanda, donde un millón de tutsis fueron masacrados por los hutus en el lapso de cien días del año 1994 -a un ritmo de diez mil por día-, y sin que la comunidad internacional llegase a un acuerdo para intervenir con el fin de impedirlo. (3)

Lo que tenemos del "Proyecto Ruanda", que Jaar desarrolló durante cuatro años a partir del primer viaje que hizo en agosto de 1994, es un libro que cuenta la historia del proyecto (e ilustra además los antecedentes de la lucha entre los hutus y los tutsis que desembocó en la masacre de 1994) y muestra fotografías que señalan las diversas fases del proyecto. Una historia en la que, a propósito de la "línea analítica", Jaar también pone en obra una reflexión sobre el sentido de la fotografía, a menudo considerada como el mejor modo de informar y crear una conciencia pública en torno a eventos sangrientos como éste (el genocidio de los tutsis ocupa el tercer lugar en número de víctimas entre los ocurridos durante siglo XX, después de la Shoa y de la masacre de armenios por parte de los turcos tras la Primera Guerra Mundial). No es, sin embargo, en términos de un "dar cuenta" más fiel de la realidad como Jaar reflexiona acerca de la fotografía y sus límites. En primer lugar, comprende la verdad del arte como *news*, y no como la esencia del ser humano, o del mundo, finalmente revelada. Es un modo de evitar la eternización del monumento y, por consiguiente también, la neutralización aristotélica de las imágenes. Las noticias y la verdad no como *vergangen*, diría Heidegger, sino como *gewesen*: un "haber sido" que no se presenta con el carácter definitivo de la piedra del pasado que, en Nietzsche, pesa sobre los hombros de Zarathustra y lo paraliza, sino como un "dato" aún abierto que reclama una reacción activa de interpretación y de intervención práctica. Este es el sentido de las tarjetas postales que Jaar envía a sus amigos desde Ruanda. Son mensajes, no puras imágenes cerradas; exigen una respuesta. Se trata de relacionar, finalmente, la historia con sus raíces, que se encuentran en la noticias cotidianas. No es que, como quería Aristóteles, la poesía sea más filosófica que la historia porque deja de lado las particularidades de los eventos contingentes mientras representa sólo la racionalidad esencial. Esta historia aristotélica se ajusta muy bien a lo que Benjamin llama la "historia de los vencedores" según la cual lo que ha sucedido es completamente racional y debe ser aceptado como tal, pero sólo en la medida en que ha dado lugar a la victoria de ellos.

3) El genocidio de Ruanda fue desencadenado por un conflicto étnico entre las etnias *hutus* y *tutsis*. En 1994, el gobierno, que estaba en manos de *hutus* radicales, produjo la muerte tanto de *tutsis* como de *hutus* moderados. No hay un número exacto de muertos, pero oscila entre ochocientos mil y un millón. (N. de la T.)

2) En inglés en el original: "Es difícil/ recibir las noticias/ desde los poemas/ aún así los hombres mueren miserablemente/ cada día/ por la falta / de lo que se encuentra/ allí" (N. de la T.).

Cobrar una entrada no alivia el problema

Pensar un museo nacional. Actualidad, pasado y futuro del Museo Nacional de Bellas Artes.

Mariano Oropeza

Que tiene que ser un museo guía. Que tiene que ser modelo para los museos de artes visuales del país. Que necesita más presupuesto y más espacio. Que y que son algunas de las aristas destacadas por nuestros consultados en una radiografía certera y viva del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) que ya cumplió 110 años. Parecen muchos si se piensa en los años pero son pocos los cambios si se tiene en cuenta que apenas Eduardo Schiaffino se hace cargo de la institución empieza una prédica por el espacio especialmente diseñado que recién en 1933 con la cesión de una antigua casa de bombas, que es hoy la sede de Recoleta, se cumple de manera parcial. Porque como una constante desde que las obras se apiñaban en “esa confitería” que era el Pabellón Argentino, y que funcionaba como museo nacional en la época del Centenario, las dificultades por encontrar un perfil de peso dentro de las instituciones públicas es una constante para el denominado “primer museo nacional de artes”.

Con las intenciones de cambiar este panorama, y sacarlo de un letargo de más de 10 años afirma el director de la Dirección Nacional de Patrimonios y Museos, el doctor Américo Castilla, asegura que: “Debe ser un punto de referencia como el Museo Histórico Nacional. El Museo Nacional de Bellas Artes debe ser el reflejo de las políticas oficiales y además tener la capacidad suficiente de supervisar a los museos del país. Y su principal foco apuntaría al público, no por una razón populista de número de visitantes por metro cuadrado, sino porque los museos modernos son máquinas de comunicar. Hoy en día los museos dejaron de ser sitios para eruditos y entendidos para transformarse en centros de democratización de la experiencia artística”, acota un experto en gestión cultural, durante muchos años director de la Fundación Antorchas, y también artista.

A la distancia parece suscribir los deseos de Atilio Chiappori, el crítico que fue director del museo en los años 30, quien afirmaba que el Nacional de Bellas Artes necesitaba “dejar el aire de misterio y convertirse en un organismo viviente abierto”.

Tamaño responsabilidad de brindar la versión oficial del arte argentino es relativizada por María José Herrera, jefa del Departamento de Investigaciones de MNBA, y una de las responsables del bien recibido remontaje del museo en general y sobre todo de la puesta del reclamado

primer piso íntegro para el arte argentino junto a María Florencia Galeo. La historiadora del arte señala que “si bien reconozco la posición de visibilidad de un museo nacional la idea es mostrar la colección sin enfatizar y en cambio proponer una operación de interpretación”, remarca Herrera y continúa, “creo que más que representar una política estatal sobre las artes visuales con nuestro trabajo somos la voz de una generación de investigadores que cruzan la historia social y los movimientos artísticos con la historia de las instituciones. Así proponemos a un Xul Solar como una figura central de la vanguardia y no como un artista de tendencias místicas”, señala la investigadora y remata diciendo que el “museo nacional puede ser legitimador pero nunca autoritario” en caso de proyectarse como una institución madre.

Justamente uno de los orgullos de Castilla en la gestión de museos es “motivar” que los museos provinciales de Tucumán y Corrientes, a instancias de las muestras itinerantes *El retrato, marco de identidad y Grabados de Goya* propiedad del MNBA, dieran “vuelta por completo” los espacios para poder albergar estas piezas. Obras que forman parte de las 1070 que el museo nacional incluye en una política de muestras itinerantes y préstamos o cesiones. En el último rubro contamos las 220 cedidas a la filial de Neuquén y las casi 800 distribuidas en organismos públicos.

Para el director del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata (MACLA), César López Osornio, la política de promover filiales como la neuquina es correcta porque “los museos constituyen las casas de los artistas y tienen que abrirse a la nación. Desde una mirada dinámica de lo arcano, el museo nacional tiene la imposición de poner a disposición pública el patrimonio de todos e impulsar una lectura colectiva del país”. Aunque el profesor recuerda que la sede en la patagonia está atada a los designios y recursos de una provincia “rica”. La investigadora del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Diana Wechsler, pone en relieve que la experiencia neuquina “arroja que no siempre se siguen las líneas del MNBA. Creo que se debería continuar con las muestras itinerantes en varias salas y no colgar el cartelito de subsele a lugares que no sabemos qué continuidad tendrán en el tiempo tanto por su infraestructura como por la voluntad de los funcionarios de turno”, asegura.

En coincidencia Castilla indica que “si simplemente ponen un bolichito para llamarse museo nacional es sumamente peligroso porque tal vez sea expresión de intereses ajenos al campo artístico. Además la idea es descentralizar y hacer cada vez menos dependientes a las instituciones nacionales. Por lo tanto más que abrir filiales buscamos “evangelizar” al país a través de asistencia científica y técnica para apuntalar los museos provinciales”.

Naturalmente en este punto surge el problema del espacio del MNBA y los 11.500 metros cuadrados que quedan chicos con una afluencia de público de más de 500 mil personas en 2005 y un patrimonio de 12.713 obras que comprende pinturas, esculturas, tapices, grabados, dibujos y objetos. Ya en uno de los frustrados proyectos de ley de fin de siglo XIX para un edificio definitivo, impulsado por el Ateneo de Carlos Guido Spano, se reconocía que en la política de cualquier museo nacional la ampliación era un tema prioritario.

Como el arquitecto Alberto Bellucci (ver ramona 57), el director del MACLA opina que “lo primero que habría que resolver es el tema del espacio. Un verdadero museo nacional se merece un lugar más grande. Basta mirar el Museo el Prado -de Madrid- para tener una somera noción de que nuestra vieja casa de bombas está perimida. Sé que hubo ampliaciones y reparaciones en el edificio de Recoleta pero la responsabilidad de respetar la historia del arte argentino, incorporando la enorme producción cultural contemporánea, hace que la necesidad de mayor espacio sea acuciante”, reflexiona el profesor y artista para quien aún falta un edificio específicamente pensado para ser museo.

Las dificultades del espacio denota enseguida la escasa disponibilidad de fondos. Como dato curioso en la actualidad el aporte de la Asociación de Amigos del Museo supera el presupuesto asignado por la Secretaría de Cultura de la Nación. En los últimos dos años los amigos presididos por Nelly Arrieta de Blaquier aportaron más de 1.700.000 pesos anuales contra el millón y medio del arca pública, que apenas cubren los servicios y los sueldos de los 52 empleados. A propósito: a pesar de la buena voluntad de la señora Carmen María Ramos nunca en 6 meses este cronista obtuvo veinte minutos del tiempo de la señora Blaquier para que nos cuente cómo recaudaron los 470 mil pesos que demandó la necesaria restauración de la biblioteca o que nos diga al menos si se encuentra conforme con los nuevos montajes del museo luego de que

confesara al diario *La Nación* que “la totalidad de las obras será solventada por nosotros. ¿Quién otro va a poner la plata, si no?”.

La cuestión presupuestaria representa uno de los temas que todos los entrevistados aseguran como esencial. Con el eco de la afirmación de Bellucci de que el MNBA precisaría al menos cuatros veces más de presupuesto, López Osornio afirma que poco se puede hacer sin un presupuesto que exceda los gastos operativos mensuales. “Por ejemplo el catálogo es el único documento que le queda a la institución y sin dinero destinado a este rubro es difícil imaginar muestras”, afirma el director cuando de mínima para el MNBA el costo de una muestra temporaria es de 10 mil pesos con catálogo incluido. Por su parte Herrera señala que la cuestión presupuestaria es un ahogo para el museo y que resulta una limitación muy grande que dependa tanto de la asistencia de la Asociación de Amigos. “No existe museo en la Argentina que sobreviva sin el apoyo de sus asociaciones de amigos”, justifica López Osornio.

En este tema Castilla desarrolla una visión alternativa ya que pide que “se vean los cosas al revés”. El director nacional grafica que “Estoy de acuerdo con Bellucci de que el museo necesita más presupuesto; una cuestión por otra parte que sabe muy bien el secretario -de Cultura de la Nación- José Nun. De todos modos es también cierto que estamos en una época en donde se exige a los gestores públicos la mayor creatividad. Entonces la pregunta no es cuánto me falta sino qué puedo hacer como director si ya tengo cubiertos los gastos estructurales”, asegura el funcionario.

“Cobrar una entrada no alivia el problema”, prosigue Castilla, “como la ley de mecenazgo tampoco resuelve los problemas de la cultura. Todas son contribuciones pero habrá que tener mucho cuidado. Pienso que sí se podría poner un costo al ingreso del museo con un objetivo claro como la ampliación del edificio porque vamos a tener la certeza visible de que los fondos llegan a las instalaciones. (Piensa) Muchos museos permiten que la asociación de amigos reciba el dinero de la entrada y eso hace que los “amigos” disputen el poder al director y se entrometan en las políticas de los museos”, reflexiona a la par de que señala que se pueden convenir con sectores privados acuerdos de financiamiento en tanto la relación no “degenere en aquel Palais de Glace -ahora Palacio Nacional de las Artes- de los noventa transformado en un espacio comercial de un *marchand*”, recuerda.

Los 90 fueron los años de gloria de Jorge Glusberg al frente de la dirección del MNBA y la salida del sillón de mando fue tumultuosa en 2003, con varias acusaciones administrativas y judiciales a cuestas (ver los “Archivos Glusberg” publicados por ramona). Un legado que difícilmente alguien quiera reconocer aunque López Osornio asegura que “La línea de apertura que hoy tiene el museo es una suerte de continuidad con la idea de museo de puertas abiertas que impulsó el ex director. Quizá haya pecado de personalismo pero su gestión fue de buena a muy buena. Además la visibilidad que tiene en 2005 el MNBA se la debe a Glusberg”, sentencia el director del MACLA.

Una política de apertura que mostraba según Herrera un rostro oscuro. “La utilización de estrategias de marketing no sirven para nada en un museo nacional”, sostiene la investigadora y agrega, “de nada sirve que vengan un millón de visitantes al museo si la experiencia que tuvieron no enriquece su apreciación estética y cultural. Un museo nacional no es un shopping. Sabemos que un museo moderno es un cruce entre información, educación y entretenimiento pero sin quitarle el valor de contenidos. Si no es un chantada”, opina. La jefa del Departamento de Investigaciones del MNBA sostiene que este pensamiento lo tuvo desde que empezó a trabajar en el museo en la década pasada pero siente que “reición con esta gestión, y con la revalorización del patrimonio y de los equipos internos de trabajo de investigación, podemos aplicar un concepto actual en la colección permanente y en el primer piso de arte argentino”, expresa la historiadora.

La directiva del CAIA y profesora de la Universidad de Buenos Aires, Diana Wechsler, apunta otra dimensión de la gestión del ex director y la adosa a una política de acompañamiento de la “cultura menemista”. “Con Bellucci el museo nacional recupera el lugar que había perdido con la dirección anterior y pretende ponerse a la delantera en las discusiones contemporáneas sobre tradición y presente, identidad y migraciones y otros temas actuales de la cultura argentina. En cambio el museo nacional en los noventa se había transformado en un centro de exposiciones sin ningún interés en su colección. N. de R.: “el MNBA tuvo 16 en 2004 puestas externas y 12 en 2005”, remarca Wechsler y suma una reflexión: “Justamente con Glusberg se impuso, en correspondencia al clima cultural del país, un marco acrítico y ahistórico. Aunque el legado de un pueblo fue más fuerte porque dejó algunas imágenes poderosas como

Sin pan y sin trabajo o *La vuelta del malón* casi para que no digan nada. Era lastimoso”, rememora la investigadora acerca de una época en la cual no podía decirle a los extranjeros dónde ver un panorama completo de arte argentino. La última vez que el MNBA mostró exclusivamente la colección de arte nacional fue en 1994.

Uno de los logros de esta gestión afirman la totalidad de los entrevistados es el primer piso de arte argentino que hizo que automáticamente se pasara de 106 obras de artistas argentinos expuestas en 2003 a 471 piezas en 2005, con muchas de ellas mostradas por primera vez, y que recientemente se complementó con la sala permanente de Arte Precolombino. Un montaje medido y eficiente construye un recorrido que empieza con las primeras vistas de Buenos Aires, los retratos de figuras ilustres, pasa por los primeros “Salones Nacionales” a la escuela de La Boca, y llega a temáticas resaltadas como surrealismo, abstracción, neofiguración, arte pop, arte óptico, cinético y lumínico, para concluir en obras que relacionan el contexto social de los 70 y una mirada crítica de los 80 y parte de los 90. Es encomiable también el video que acompaña el sector de los 70 en donde se rescata las experiencias de arte efímero y conceptual.

Precisamente en la última parte del siglo XX es cuando Herrera encontró las mayores dificultades por dos razones: los premios del Salón Nacional desde 1960 se derivan al ex Palais de Glace y, por otro lado, el Estado no tiene una política de adquisición desde principios de los sesenta o sea desde los años de la gestión de Jorge Romero Brest en el MNBA. Entonces el museo queda supeditado a las donaciones y, digamos, las buenas intenciones de los artistas o de las asociaciones de amigos. La especialista afirma que hubiera deseado contar con “más obras de Luis Wells y de los artistas concretos o más trabajos de los 90”. De todas maneras se haya satisfecha de haber cumplido con la “obligación” del museo nacional de mostrar la colección argentina para “cumplir con la misión didáctica de instruir a la ciudadanía desde un concepto participativo” y con este fin pronto se publicará una guía rápida que permita a los visitantes hacer un “paseo propio” por la colección de museo nacional. “La exposición desarrolla en el guión un equilibrio entre cronología e interpretación que sale de la simple historización por décadas. Uno reconoce que lo cronológico facilita los recorridos de lecturas, tal vez sea más didáctico, pero queríamos darle una posibilidad al

relato global de abrir diferentes lógicas de razonamiento. Por ejemplo el sector de surrealismo tiene una ubicación diferencial porque nos permitía proponer diálogos que superan la ubicación epocal de las obras e incluyen observaciones estéticas y sociales”, indica Herrera quien afirma que la cantidad de obras fue 70% pinturas, 15% esculturas y 15% grabados debido a las imposiciones de la propia colección. Sin embargo resalta que el espacio destinado al grabado es inédito y que es un reconocimiento tardío a un arte “que tiene en el país un desarrollo tan experimental y tan arriesgado como la pintura”.

Con un siglo XXI rodando las apuestas para el museo tienden a pensarlo como el espacio de privilegio que “desarrolle las ideas y pensamientos modernos sobre el arte argentino. Un museo nacional que no rechace lo contemporáneo y a la vez valore en primer término el patrimonio atendiendo los diferentes públicos. Aún nos queda saber a quién le habla el museo”, señala Herrera mientras que la investigadora del CAIA dice que “Este tipo de espacios nacionales debería romper con la imagen pública de museos como caja de cristal y encarar intercambios con la sociedad”, concluye Wechsler.

Desde el despacho de la Secretaría de Cultura de la Nación, Castilla impulsa en los años venideros un MNBA que sea parecido a la “Biblioteca Nacional en cuanto instaure las bases de la documentación, la curaduría, la restauración y la investigación a nivel nacional. Es un reclamo que las provincias me hacen a menudo” sostiene el artista. En La Plata el director López Osornio coincide con el funcionario de Cultura en que “el museo nacional debe ser la imagen de la política pública en artes visuales: una institución asentada en lo histórico que permita otear el horizonte y posicionar a los artistas contemporáneos que se mantienen vivos”, señala el profesor.

En 1826 el pintor suizo Joseph Guth, director de la Escuela de Dibujo de la Universidad de Buenos Aires, presenta un proyecto al presidente Bernardino Rivadavia para la creación de un museo y academia de Bellas Artes con la seguridad de que “los sacrificios que demanda son pequeños con los bienes que promete”. Con un Ejecutivo que tiene a la firma desde 2004 un proyecto que asegura mayor autonomía y un cuerpo directivo elegido por concurso en el Museo Nacional de Bellas Artes, hoy su director sueña para los próximos años con “un museo de raíz, memoria y futuro”. Queda en nosotros hacer realidad las promesas.

PROA
FUNDACION

AV. PEDRO DE MENDOZA 1929
Y CAMINITO, LA BOCA
TE 4303 0909

info@proa.org
www.proa.org

Jesús Soto

OBRAS E INSTALACIONES

Sol Lewitt

WALL DRAWINGS

 **Tenaris**

Un mensaje para los críticos de arte

A propósito de *Silencio Modular*, última exhibición de Oligatega Numeric

Inés Acevedo

Éxito es una web-magazine (www.hacemellegar.com.ar) que, desde hace algún tiempo, viene proponiendo un renovado ejercicio de la crítica. En su edición n° 11, dos de sus colaboradores ensayaron sobre las obras recientes del colectivo Oligatega Numeric, y las pintoras Valentina Liernur y Débora Pruden. A continuación ambas intervenciones.

¡Ya basta de hablar del grupo, que es lo que ha hecho la mayoría de los críticos hasta ahora! Con motivo de su obra -me refiero al lugar donde uno espera leer algo acerca de la obra-, suelen leerse cosas como: “en sus obras se plantean continuamente problemas relacionados con el trabajo colectivo”. ¿Sería posible decir esto respecto de un artista individual? ¿Decir “León Ferrari toma una hoja de papel y hace un dibujito”? ¿O “El señor Berni juntaba chatarra y la pegaba a un lienzo”? Generalmente, al hablar de la obra de Oligatega Numeric se suele aludir en primer lugar a los problemas de la creación colectiva, pero eso parece insuficiente y así se pierden características de la obra.

Absolución y caída definitiva de los críticos

Voy a justificar un poquito a los críticos que hablan tanto del grupo y no de la obra. Hay algunas cuestiones: el arte colectivo es un fenómeno “interesantísimo”. En los sesenta se volvió una categoría más del arte. ¿Se imaginan la beca Kuitca sólo con artistas individuales, sin Oligatega ni Suscripción, por ejemplo? También recuerden que hace un par de años hubo gran profusión de grupos de artistas, aunque ahora han quedado pocos... Ciertamente que Oligatega, su historia y su extensa duración -siete años- también es un tema interesante. Y también cierto es lo difícil que puede resultar hablar de su obra, y que la forma de ser de ella esté íntimamente ligada a su forma de producir -grupala-. Y sin embargo, si yo fuera a una muestra de ellos y no supiera que son un grupo, ¿podría notar la diferencia? Creo que no. Y si tuviera que escribir algo sobre la obra, seguramente nada referido al grupo entraría en el tema.

Bien. Hay otro punto que justifica esta ausencia de crítica sobre su obra. -Es una “trampa” de los artistas-

Voy a comentarla más extensamente haciendo lo mismo que aquellos a los que critico /ejem/: -hablar del grupo-, para después saltar a la cuestión

más importante, que es su última muestra en la galería Abate, *Silencio Modular*.

La trampa

Tal vez para algunos críticos hacer un comentario de su obra o de sus vicisitudes como “grupo” podría llegar a sentirse como una violación de sus principios. Porque justamente lo interesante del grupo es su negación a definirse. Ellos siempre fueron coherentes al rechazar esa gran tentación. Y este rechazo nunca fue una intención explícita -claro: no confundirse, porque es muy fácil para un artista entrar en una palabrería del estilo “no me gusta definir mi obra”, “lo que yo hago es la conjunción de diferentes técnicas, una multifuncionalidad, una pluralidad de sentidos...” No. Lo de ellos no fue intención sino su esencia misma. Así se explica que en su fundación, en el momento de explicar origen o milagro de la existencia del grupo, acudieran a la ficción. Aquí algunos ejemplos:

Con motivo de una de sus primeras muestras, *Maravilla Tecnovilla*, dieron una entrevista donde se habló del grupo y de su forma de trabajo. Allí dijeron que hay un ente que organiza las cuestiones creativas, una especie de catalizador, *Mobo 6* -justamente el nombre de otra de sus muestras, donde la principal pieza es una especie de máquina parlante-. Vemos en el texto de la muestra *De frente*, curada por Victoria Noorthorn, que el ente ficticio aparece nuevamente, esta vez con el nombre *El enorme* -que es a su vez el título de una muestra anterior, donde la principal pieza es una especie de máquina parlante, en este caso con motivo del problema de la identidad. Allí la obra también es leída como expresión del proceso creativo de los Oligatega.

Nuevamente, en la presentación que se hace de ellos en la galería Abate, aparece el tema de “lo ficcional”.

La cuestión es así. El grupo se negó a definirse y a definir la obra, dejándola a ella, a los curadores y a los críticos a solas con el problema de la escritura. Ante la presión ofrecieron a cambio una explicación de su forma de trabajo -la existencia de un ente-. Y por eso esta existencia del monstruo ficticio la vemos aparecer en los comentarios críticos. Pero así se nos escapa que la vemos aparecer nada menos que como título de las muestras, como obra misma. Algunos críticos tomaron demasiado al

pie de la letra lo que dijeron los artistas y lo repitieron, y esa coincidencia nunca fue bien explicitada.

Crítica en el ambiente

El problema de los artistas teniendo que definirse o la gente definiendo los artistas y sus obras es una preocupación que comenté en notas anteriores. Hay una corteza crítica que rodea a las obras: periodistas, curadores, los propios artistas hablando de sus obras, las clínicas, los talleres, los libros de artista, las conferencias que dan artistas, hoteles en los que los artistas se reúnen durante semanas enteras a intercambiar experiencias para luego dar cuenta de ellas, currículums que también deben escribir... y, desde que entramos a una galería, ya vemos antes que las obras, pegado a la pared, un palabrerío de plástico autoadhesivo y descartable... Otro ejemplo: la obra que ganó el premio en Currículo Cero el año pasado fue un video donde Luciana Lamothe explicaba e ilustraba cómo hacía sus intervenciones urbanas. Se premia la palabra del artista, la comunicación, se sabe que el *speech* es fundamental para ganar un concurso. Oligatega siempre se mantuvo ajeno a todo esto, y, aparte, lo ha criticado. Cuando tuvo que definirse usó un lenguaje llano y telegráfico, donde, obviamente, no hablaba de Oligatega sino de su trabajo.

En resumen: Oligatega Numeric hace un bien a la Humanidad porque produce obra con la basura que recoge y se niega a producir más desecho teórico. Son artistas realmente excepcionales. Nos hacen pensar. Y en esta última muestra su mensaje es realmente claro, al menos para mí, pero lo desobedezco.

¡Gracias Oligatega Numeric! ¡Por hacerme pensar y hacer que me atreva a equivocarme!

Ahora, manos a su obra...

El monstruo en escena

Hay algunos temas favoritos que se repiten, uno es el del monstruo, usualmente hecho de diferentes chatarras combinadas. Este tipo de monstruo pertenece a una primera etapa. Es un monstruo usado para reproducir un lenguaje confuso, musical. Se encarga de asustar y sorprender. Un monstruo solitario que quiere jugar con vos, y es a su vez

producto de un juego científico. La fantasía de muchos niños y del ser humano: hacer un pozo en la tierra, mezclar pasta de dientes con fideos y que de allí nazca un ser vivo.

La idea de estas obras, como *Mobo 6* y *El enorme*, era la creación de un ser creador. El *summum* de la creación: crear algo que sea a su vez capaz de crear otra cosa. Las primeras obras se acercaban así a experimentos de inteligencia artificial. Eran puestas en escena de ciencia-ficción, monstruos como los de Philip Dick. Pero no escenas, sino personajes activos, porque la obra, ciertamente, se comunicaba con un lenguaje imposible de comprender. Estaba la posibilidad de considerarlo algo “freak” o “nerd”. Pero preferiría decir que el monstruo, de manera pícaro o caprichosa, armaba una escena de comunicación, ponía en juego un intercambio, ofrecía un producto, presentándose como algo vivo e independiente, y tal vez esperaba algo a cambio.

En realidad esos monstruos eran emisores o medios de comunicación frustrados. Como si una radio, en vez de emitir un programa, eructara sin parar. Eran medios de comunicación, pero nadie era capaz de entender el mensaje. Y, sin embargo, no significaba que no hubiera un mensaje. Como el teorema del millón de monos, que dice algo así como: “si dejáramos a un millón de monos en una oficina, enfrente de máquinas de escribir, durante miles de años, ¿acaso no podría haber uno, que tarde o temprano, por casualidad no escribiera “Hamlet”?” La idea del monstruo es la puesta en marcha de una escena de ciencia-ficción, la ficción de la producción de un contenido no humano incomunicable, la puesta en escena de una “comunicación frustrada”.

A veces la palabra escena se confunde con algo estático. No. Recuerdese que una escena es, como en teatro, el comienzo y final de una comunicación entre dos personajes; en este sentido tenemos que pensar la idea de Oligatega Numeric haciendo “escenas”. Recuerdese también la frase “no me hagas una escena”, o “no hagas una escenita”. Vemos que “escena” no es para nada estático.

El cine

Ahora sí podemos pasar al escenario, que sí es lo estático. El segundo tema recurrente de Oligatega es la ambientación, o las escenografías. Hasta ahora absolutamente nada se ha dicho de las excepcionales

puestas que hicieron. En *Criminal kitchinette* asistíamos a un salón donde, en apariencia, podría haber vivido un científico loco, pero nunca lo sabremos. El abandono de una oficina con sillas y todo tipo de aparatos desconocidos, incluyendo máquinas de escribir estafalarias, papeles abandonados, un escritorio, y al mismo tiempo, la colocación de diferentes dispositivos tipo bombas en todo el edificio del Centro Cultural San Martín, reunía en un mismo lugar el pasado -la conspiración de un crimen-, un presente -las bombas funcionando a todo motor- y un futuro cercano -la explosión del lugar-, incluyendo en esto a todos los espectadores y a los artistas. Tal vez sería un poco exagerado, pero podríamos pensar esos objetos produciendo suspenso en los mismos términos en que Hitchcock lo definió: “es la llegada a su casa de un hombre luego del trabajo, al anochecer. Se saca los zapatos, prende su pipa y se dispone a leer un libro frente a la estufa, cómodamente sentado en su sillón favorito. Debajo de ese sillón hay una bomba a punto de estallar. Él no lo sabe, pero nosotros sí...”

El tema es la elaboración de una percepción determinada, típica del cine, que se construye sumando a la escena principal -la oficina abandonada-, otras imágenes -los objetos-bomba-. Es la producción de una secuencia cinematográfica mediante objetos pertenecientes al ámbito del arte plástico propiamente dicho. Como vimos en otra oportunidad, esta técnica ha sido explorada particularmente por Leandro Tartaglia, uno de los miembros del grupo.

En *Silencio Modular*, ambos temas -el monstruo en escena y la escenografía- encuentran un lugar. La muestra se compone de un video corto -impecable, que dejó a los fans deleitados-, y una serie de objetos dispuestos en la sala: un piano de madera de juguete con un globo de vidrio incrustado que adentro tiene un paisaje, una máquina monstruosa cubierta de pelo de oso polar blanco, una cabina de nave espacial con forma de huevo gigante tipo casco giratorio que solamente podría ser propulsada por un monstruo que tuviera tentáculos en la cabeza u orejas como serpientes inteligentes capaces de propulsar los comandos, tal como el que se ve en el video. El video trata más o menos de la llegada a la Tierra de unos monstruos horripilantes extraterrestres y la abducción casi voluntaria de una chica humana rubia de cinco años que viaja a reunirse con ellos. Todos los objetos antes mencionados forman

parte del video. El piano es tocado por la chica para comunicarse con el monstruo, el casco comando forma parte de la nave, y el monstruo de oso polar también aparece sobrevolando el espacio. El pasado, el video, nos enfrenta con el presente de los objetos, y nos obliga a interrogarlos como restos de un crimen, como señales. Los objetos soportan el hilo conductor de un relato, quieren comunicar algo incomunicable, porque no pueden hablar y por lo tanto remiten al video, que a su vez vuelve a remitir a los objetos. En *Criminal kitchinette* presenciamos más bien la escena del crimen; en *Silencio Modular* vemos la evidencia, objetos sacados fuera de contexto, expuestos como si estuviéramos en un museo. La muestra nos obliga a interrogar cosas no humanas, silenciosas. El título, *Silencio Modular*, conduce otra vez a la ausencia de comunicación. También vemos la ausencia de comunicación en el título de otra de sus muestras, *El Enorme*. ¿El enorme qué?!. Ahí falta un sustantivo, ¿el enorme monstruo, el enorme fantasma, el enorme miedo, el enorme silencio? Si bien una constante de las obras fue cierta puesta en escena de una comunicación más o menos frustrada, y la localización del espectador en un extremo de un canal comunicativo no convencional, como en los monstruos, también encontramos otro tipo de puesta que es la colocación del espectador en un canal donde un objeto lo obliga a acudir a otro en busca de respuesta, mediante el uso de dispositivos como monstruos -medios de comunicación, películas, escenas fragmentarias u objetos generan verdaderas narraciones en las que el espectador es protagonista-. Este punto es realmente para destacar, porque es una oferta sutil y gratuita de la obra. Vimos últimamente en el Malba algunos despliegues de obras donde el espectador es requerido como parte de la obra: en *Darkroom* o *Cosmococas*, la experiencia del espectador es de alguna manera dirigida (mediante instrucciones o advertencias con respecto al contenido de las imágenes y su peligrosidad, incluso capturada -por el uso de la cámara-, usada, prohibida, rodeada de inmensas cantidades de materia textual), que dan pasto y pasto a los críticos para hablar sin parar de “la experiencia estética”, y nunca mencionar la obra en profundidad. Estos ejemplos de las notas del *Darkroom* lo muestran clarísimamente. En resumen, *Silencio Modular* es una obra liberada de la crítica, habla por sí sola, deja en paz a los espectadores, y ese respiro, realmente, se lo agradecemos.

Para pupilas exquisitas no hay sermón que valga

Sucede algo mágico en Buenos Aires: simultáneamente, dos pintoras que son amigas y comparten el mismo taller exponen su producción en sendas importantes galerías de arte contemporáneo. Un recorrido por las muestras de Valentina Liernur y Déborah Pruden. (*Éxito* n° 11, en www.hacemellegar.com.ar).

Claudio Iglesias

En general trato de prescindir, como crítico y como conversador, de las palabrotas. Pero hay una bonita expresión popular que quizás es la más exacta para describir la impresión que me provocó la muestra de Valentina Liernur en la galería Ruth Benzacar. Para decirlo brevemente, me caí de culo, lo cual quiere decir que me maravilló hasta hacerme perder el equilibrio, hasta hacer que el suelo temblara y se hundiera bajo mis pies. Esto tuvo que ver, sin dudas, con mi momento personal cuando visité la muestra. Había tenido un día muy malo, con varios picos de bilis negra, y estaba deambulando por la calle Florida, asqueado, harto, con niveles muy altos de tedio vital. Me animé a bajar las escaleritas de la galería de Orly, para ver qué había, y así fue que me encontré con una bizarra pintura colgada sobre la escalera, de gran tamaño, cuyo fondo entramado de líneas negras encierra pequeñas galaxias pictóricas desordenadas, flotando en la tela en un completo y encantador desarreglo. Nunca quedé tan mareado con una muestra así. La pintura de Liernur fue, para mí, en ese momento, un oasis, un refugio del mundo, una dosis de bromuro de potasio que sumió mi cerebro frenético en un suave letargo de color y alegría. Salí contento, reconciliado, ecuánime, y me prometí escribir sobre lo que había visto.

“Veo los colores y me dan ganas de morder”

Pero no todos se entusiasmaron tanto como yo. Coleccionistas y críticos, off the record, fueron implacables con la pobre Valentina. La acusaron de estar demodé(e), de hacer citas, de probar estilos. Y ella, que es nerviosa, se atacó. Lo cual no es justo, porque es una pintora muy talentosa, muy comprometida con su trabajo, muy autoexigente y no se merece que la critiquen por la pretendida ausencia de una propuesta teórica, crítica ciega y sorda que no respeta el código que proponen las obras. Leopoldo Estol, en el texto que escribió para la muestra (texto muy valorable, problemático e inteligente, bien redactado, de esos que difícilmente acompañan muestras) llamó la atención sobre el profundo anacronismo que implica esta pintura pura y libre frente a aquello a lo

que estamos acostumbrados: la muestra-mensaje, la muestra-consigna, en último caso, la muestra-misa. Estol no desvalorizó así el proyecto de Liernur sino que le hizo justicia, precisamente, en tanto proyecto riesgoso. Hoy, al parecer, es provocativo limitarse a pintar. Los dadaístas decían: arte = antiarte. Hoy diríamos: antiarte = bellas artes.

La muestra de Liernur es efectivamente un canto a la pintura; así lo testimonia el majestuoso título de una de las obras, *El triunfo de la pintura*, extraño paisaje de fabulación simbolista, en el que vemos caer del cielo una inquietante luz rosácea sobre un paisaje lleno de hierbas resplandecientes y acristaladas, cuyos reflejos iluminan parcialmente las profundas sombras, generando contrastes atípicos.

¿Qué relación guarda esta tela con la que le sigue, *Huevo cubista*, que suscitara la banal y desatinada desaprobación de “hacer citas”? Este tema de las citas merece algún comentario detenido. Hacer una cita, hoy, es considerado algo antiguo y de mal gusto, tan impropio como soltar una puteada estentórea en plena clase de educación cívica. Esto, por sí mismo, tiene su valor. Y *Huevo cubista* efectivamente homenajea al movimiento de Picasso y Braque, pero lo hace subvirtiendo el sentido histórico de la cita, habitualmente relacionada con el fervor posmoderno de los '80s y la proclamada superación de las ambiciones de originalidad características del arte moderno. Prior parodiaba a Goya y se burlaba, de esta forma, de la vanguardia y de sus aspiraciones. Liernur, por el contrario, nos recuerda el cubismo, movimiento novedoso y formalista como pocos, surgido en los años centrales del alto modernismo y del imperativo de originalidad. El huevo, por otra parte, está enmarcado, y su no identidad con el marco real de la tela le da dirección a un mensaje. El cuadro no repite la idea de que no se puede ser original, sino que es necesario y prioritario buscar la originalidad, siendo que hoy nada resulta más original y descocado que materializar una cita tan violentamente. De esta forma Liernur pervierte el sentido del tópico y nos acerca a sus verdaderas preocupaciones de artista. Alcanza con ver rápidamente su producción anterior para ver que el afán de superación y

variedad estructura la neurastenia fecunda de esta muchacha. La libertad estilística de la obra expuesta en Ruth Benzacar no opaca, como se ve, la posibilidad de polémica, ni es síntoma de falta de compromiso histórico. Igualmente, tampoco inhibe el entramado de relaciones entre los cuadros. Cierta informalismo del trazo en elementos con valor geométrico, mediante el cual Liernur supera su temprano diseñismo, cierta pincelada epileptoide frecuentemente asociada con una distribución tonal confusa llaman la atención desde el primer momento y funcionan como elementos cohesivos, marcas estilísticas circulando en telas muy distintas entre sí y cumpliendo roles también diferenciados. Esta excelsa colorista de 27 años confiesa que al ver los colores de algunos otros pintores le dan “ganas de morder”. Lo interesante es que no se limita al ejercicio de la dodecafonía retinal sino que encuentra, en sus paletas chirriantes, posibilidades de figuración y profundidad inusitadas, ambiguas como la sintaxis de los sueños. Al ver muchos de sus cuadros es imposible ponerse de acuerdo (con uno mismo) respecto de qué está adelante y qué está detrás. *Huevo*, por ejemplo, nos ofrece un óvalo enmarcado que puede ser leído por los ojos, a la vez, como un huevo, un rostro y un falo, de acuerdo con el recorrido que efectúen las pupilas. Liernur considera que su producción maneja un tono alegre, y efectivamente puede ser caracterizada como una pintora anímica. Pero esta pieza, a partir de la representación de un rostro, involucra al espectador con la zona más negra de su psiquis. Ese recubrimiento verdoso y traslúcido que hace las veces de flequillo castaño, ese negro solapado y latente bajo el óleo rojizo, la pupila de un blanco enfermizo, como un glaucoma, y una extraña ecuación de gruesas rectas policromáticas a la altura de la frente, enigma o metáfora de los retorcimientos de la mente, todo esto tiene un impacto ciertamente siniestro.

Decir que Liernur “prueba estilos” equivale a ejercer el descrédito a partir de aquello que debería ser elogiado: la brillante incoherencia de un conjunto de cuadros que se contradicen históricamente entre sí, dificultando la tarea de los críticos, que quizás por eso se irritaron, poco amantes del trabajo como suelen ser. La sentencia de Theodor W. Adorno, “cada obra de arte es enemiga mortal de todas las otras”, se encuentra aquí plenamente justificada. No postulo que la desarticulación y el fragmentarismo sean valores per se. Tampoco lo es, ni mucho menos, la monocordia. El punto es el grado de configuración que asumen estos criterios en las propuestas artísticas concretas. Y en el caso de Liernur, la calidad y el interés de sus cuadros son indiscutibles. Hay artistas que se manejan con pautas estilísticas rígidas. Así escapan de esta crítica, mostrando sistemáticamente la misma cosa. ¿Es esto bueno para el mercado, para el público, para ellos mismos? Claro que no. *Mi discusión con Ruy*, la obra colgada sobre la escalera de la galería, extraño con-

junto de piedras preciosas de todo tipo y color que destacan sobre el negro fibroso del fondo, verbaliza la noción creativa de esta poética esquizofrénica e impredecible, y alude, también, a una emblemática y acalorada discusión sobre arte contemporáneo en casa de Ruy Krygier. Esta obra muestra una serie de cuerpos incongruentes dispersos a lo largo de la tela, disputándose el espacio precioso de la representación. El ojo debe detenerse en cada uno de ellos, en sus rebordes encantadores, en su brillo y en sus dimensiones propias, pero no puede abarcar el conjunto. Maravillosa conjunción de concepto y mirada, este cuadro habla de los avatares del presente, de aquello que nos resulta más cercano y más apremiante.

Porque las críticas que Liernur recibió, además de injustificadas, son sólo síntomas de un malestar reinante. La neurosis de lo contemporáneo, la obsesión por estar al día, el miedo a caer de la rueda de hámster del circuito del arte dificultan lo que debería ser lo más sencillo de todo: el sereno deleite de la buena pintura, lejos del ruido de los autos y de otras miserias terrenales. Esas piedras que luchan entre sí porque el cristalino haga foco en ellas semejan la confusa multiplicidad de tendencias y códigos del arte de hoy, cuyo fruto suelen ser las lecturas inapropiadas. Decir que la obra de Liernur está pasada de moda evidencia un nítido provincianismo, en la medida en que implica una mala lectura de la noción de contemporaneidad. Es necesario manejar un concepto móvil de lo contemporáneo, y no un concepto de ciudad chica. Precisamente lo contemporáneo, en última instancia, es la contracara de lo nuevo y es hacia lo nuevo que los artistas tienen que llevar sus ojos de sonámbulos videntes. Si a usted un señor que viene de ver la última Documenta le dice que lo último de todo son las cortinas de baño, usted, como artista honesto, tendría que prescindir sistemáticamente de cortinas de baño, incluso debería burlarse ellas. Esto es lo que hicieron las vanguardias históricas, los artistas del Instituto Di Tella y otros muchos que cualquier marmota valora como instancias trascendentales y originarias. Confiar acriticamente en lo contemporáneo es frívolo y poco artístico, y forma parte, seguramente, de nuestro destino de periferia corrupta.

“Que no entre muy directo”

El 20 de abril tuvo lugar en Zavaleta Lab la inauguración de *Fondo blanco*, la muestra de pinturas de Déborah Pruden, amiga personal de Liernur, con quien incluso comparte un taller. El título de la muestra tiene una doble lectura que permite curiosos ejercicios de apreciación. La muestra, a simple vista, expone un conjunto de piezas abstractas cuyo común denominador es el fondo blanco, que es, sin embargo, lo último que Pruden ejecuta en sus cuadros y lo que merece su mayor dedicación. Pero los lectores europeos de *Éxito*, que abundan, deben saber que en

Buenos Aires llamamos “fondo blanco” a la deglución repentina, de un solo trago, de un volumen considerable de bebida alcohólica, el necesario para vaciar la copa o el vaso. Este segundo significado del título de la muestra no es casual, ya que muchas de las obras de Pruden, en una segunda mirada, se revelan como naturalezas muertas: botellas, vasos, mesas y bananas crecen de lo que era pura línea y color. Esta segunda lectura se ve reforzada por los títulos de las obras (*Bodegón acordeonado*, *Escena de puerto*) que en la muestra, naturalmente, no están acreditados, según una mala convención típicamente contemporánea. La delicadeza de Pruden está en ese relieve gestáltico que permite una lectura visual en proceso. En un contexto como el del arte joven actual, regido por el sensacionalismo y el impacto, Pruden apuesta, con actitud bien moderna, por la contemplación detenida y calma. También Baudelaire, según diversos testimonios, no decía nada que no fuera lo contrario de un lugar común.

Mientras Liernur explora una suerte de colorismo psicológico, Pruden centra el peso de sus telas en la gramática compositiva. Así expresa bien la herencia de la abstracción geométrica, que ella concibe sin rigor, sin usar cinta para lograr rectas perfectas, desmarcándose de sus predecesores de los 90 como Graciela Hasper, cuya política de círculo y rombo fácil era, a la vez, esencialmente rigorista y dependiente de los logros del diseño gráfico. Pruden se aleja por diversos caminos de estas tendencias. Centralmente, me refiero a la complicación del espacio a partir de rectas irregulares que definen, como reconoce Fabián Burgos en el estilizado texto que acompaña la muestra, diversos efectos de profundidad. Esto define una dirección de la abstracción contemporánea, aunque ya es palpable en una obra como “Pasillo” (1988) de Benito Laren. Al parecer la artista se molestó porque mucha gente destacaba su color ingenioso (cuyo goce es natural en la pintura abstracta) y, para esta muestra, trató de profundizar otros aspectos de su creación. Si bien la paleta sigue llamando la atención, con esos tonos sucios de cirrosis terminal conjugados en diferentes matices, el ojo se dirige principalmente al aspecto constructivo de los cuadros y a la ya mencionada semántica alcohólica. *Fondo blanco* es la boda efímera de dos géneros, la abstracción geométrica y la naturaleza muerta, cuyos códigos de lectura entran en conflicto. La abundancia de bebida discute con el despojo figurativo, el reposo de los objetos se ve trastocado por el movimiento ondulante, ebrio, que añade la particular composición. Tanto Pruden como Liernur son dos artistas para embriagarse en ese placer hoy mal visto que es el de la pintura, placer comparable con el de la discusión metafísica: bizantino, complicado y alejado de las preocupaciones diarias. Eso no quita que sus obras sean susceptibles de ser leídas como lo que finalmente son: intervenciones en un contexto de po-

lémica, de intereses, de ideas. Se verifica en su quehacer el lento pero implacable avance de la historia, no en discursos añadidos ni en voluntades guerreras (no hablé con nadie tan calmo como Déborah Pruden en los últimos años) sino en la inteligencia intrínseca a sus obras. La tarea del crítico, lejos del dictamen pueblerino sobre los sombreros de temporada, reside en la exégesis (palabra procedente del griego “exago”, extraer) de estos contenidos ínsitos en las obras como esporas bacterianas que necesitan agua para crecer, desarrollarse y provocar coloridas epidemias. Y como dice el refrán:

“Aux prunelles raffinées, pas d'homélie qui en vaut le regard”.

Valentina Liernur expone en Ruth Benzacar (1000, rue Florida) hasta el 6 de mayo.

Déborah Pruden expone en Zavaleta Lab (872, rue Arroyo) hasta el 27 de mayo.

delinfinitoart 

Elsa
Soibelman

inauguración
jueves 22 de junio

Av Quintana 325, PB - Buenos Aires
4.813.8828 - L a V 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

La más reina parecía el hetero (tenía unos vaqueros muy sexies)

Michael Elmgreen es danés e Ingar Dragset noruego y a través de una dupla armada por sus propios apellidos, con base en Berlín, tomaron por asalto todo tipo de contextos (artístico, social, sexual) para modelar desde performances hasta museos. Una percepción consciente orientada hacia la crítica y las interrogaciones en un formato que tematiza los comportamientos contemporáneos como un campo de operaciones. Nuevas y viejas maneras de entender lo establecido.

Mariano Mayer: Desde 1997 en adelante a través de sus *Powerless Structures* han venido subvirtiendo y desarmando un complejo estatuto formal en relación a las estructuras de poder y sus modos de comportamiento...

Elmgreen & Ingar: Nuestras series de trabajos llamadas *Powerless Structures* derivan de la mala interpretación de Foucault, los artistas suelen mal interpretar textos filosóficos y sus lecturas erróneas generan de alguna manera nuevos significados interesantes... Bien, Foucault nos dice que no podemos reclamarle a las estructuras la capacidad de imponer cualquier poder, las estructuras de hecho son sólo estructuras. Sólo relacionándonos con ellas y aceptándolas es como se constituye el poder en algún momento dado. Esto quiere decir de una manera positiva que todas las estructuras

pueden cambiar o pueden intercambiarse, como si pudieran convertirse en otra cosa. Básicamente esto es de lo que trata nuestro trabajo: mostrar lo frágil de estas llamadas *power structures* y lo fácil que resulta su reconocimiento para hacerlas más humanas, más abiertas y menos represivas.

MM: Interrogaciones, problemáticas de comportamiento y replanteos de cómo deben ser utilizados tanto el cubo blanco como nosotros dentro de él, donde el contexto artístico aparece siempre como escenario.

E&I: El cubo blanco es solo un ejemplo extremo de una tendencia general en el espacio público y nuestra percepción de cómo debería verse en realidad ese espacio público. El modernismo instauró una creencia que permite

desarrollar un espacio completamente neutral, casi diseñado con un objetivo público por el simple hecho de su reducción. La idea era que uno podía obtener un ambiente completamente limpio (recién nacido) eliminando todos los signos de cualquier bagaje cultural, deseos sexuales y perspectivas basadas en el género y las estéticas. Por supuesto esto fue sólo una ilusión. La decisión subjetiva siempre estará presente, las decisiones de exclusión de tipo estético son tan subjetivas como cualquier otra cosa. Los espacios limpios y blancos sólo encajan para un tipo determinado de arte y son las convenciones las que nos han seducido para que podamos percibir esta cuestión establecida como si fuera algo neutral. Es gracioso que la habitación de hospital esté basada en un concepto similar.

MM: ¿Tiene fecha de caducidad el cubo blanco?

E&I: Si inyectas suficientes conservante artificial en una lata de comida durará para siempre, lo mismo pasa con el cubo blanco. Esta lejos de ser fresco pero se mantiene con vida.

MM: Proyectos más recientes como *Prada Marfa* en Texas ensancha la idea de zona del arte contemporáneo y llega al mundo corporativo, a modo de postulado irónico y político.

E&I: Nuestra idea era hacer una yuxtaposición entre el paisaje desolado, el desierto tejano y el último símbolo del consumo actual en la cultura que podría ser Prada. Un tipo de proyecto antinatural y romántico de *land art* en el 2005. ¿Cómo reaccionarían estos dos elementos juntos? ¿Qué representa algo tan pijo y poderoso

como la imagen de una tienda de Prada sacada de su contexto habitual? ¿Cómo el pasaje desértico que esta considerado cercano a lo primigenio funciona como antecedente para este escenario?

MM: ¿Se trata de una continuación de sus espacios mentales, donde un mueble por ejemplo puede hablar de sexualidad?

E&I: Absolutamente. Hay una gran diferencia entre una puerta abierta y otra cerrada. Y hay una gran diferencia en cómo esta diseñada una casa de un chico soltero homosexual y una casa decorada por una mujer de familia. Las representaciones físicas que nos rodean día a día hablan acerca de nuestros deseos, nuestras biografías y de cómo estamos posicionados en la sociedad. Somos parte de un gran juego o estamos marginados, estamos absorbidos por el *mainstream* o pensamos que formamos parte de otros grupos.

MM: En *The Brightness Of Shady Lives* (Galería Helga de Alvear, 2005), recrearon en torno a un infinito álbum de cotidianidad gay, universos cercanos a la idea de familia pero en ningún caso bienpensante...

E&I: Las 365 fotografías eran una especie de diario. Todas estaban enmarcadas en estos pequeños marcos de piel que normalmente

uno los ve en una casa de familia tradicional o en una mesilla cerca de la cama, marcos que normalmente contendrían fotos instantáneas de miembros de una familia, fotos de boda o de graduación. Con estas 365 hemos intentado crear un número exagerado, muchos marcos con esa esfera de intimidad y privacidad que contienen este tipo de imágenes. La idea era mostrar varios aspectos de nuestra vida personal como gays y una cultura contemporánea gay diferente de la que ves en las revistas gays de papel glossy. La gran cantidad de imágenes estaba pensada para dar una impresión de una presencia sustancial de identidad: mirad cuantos somos, mirad cuanto espacio podemos ocupar, era un poco también una declaración contra el matrimonio gay. Sin usar ningún dedo para escarbar en nuestros trabajos, esperamos abrir nuevas discusiones de identidad sexual. La temática de un género fluido que ha sido muy experimentado últimamente en la música como *Anthony & The Johnsons* ha sido muy importante para esta discusión.

MM: En algunos trabajos parecerían estar interesados en des-clasificar la "cultura gay", señalar los consumos de un sector...

E&I: El consumidor de la cultura *mainstream* durante los últimos 10 años ha sido educado de una manera muy eficiente en la cultura gay, lo que antes era considerado un código secreto,

esos diseño con un guiño homosexual ahora son utilizados por los anuncios de H&M. El estereotipo de un gay con dinero es algo realmente estúpido. Un alto porcentaje de los vagabundos en New York son gays que llegaron a la gran manzana desde las pequeñas ciudades y nunca consiguieron nada. Tu puedes ser un ocupa gay y de un partido de izquierda, tienes clase trabajadora e inmigrantes que son gays. Estos grupos no están tan presentes en los medios de comunicación. Pero una cosa es importante: ser gay no es lo mismo que ser de clase media. Ser homosexual no significa que todos somos un grupo homogéneo de personas.

MM: Me gustaría que narraran *TRY*, esa pieza escultórica en la que juegan con el título de la novela de Dennis Cooper.

E&I: *TRY* fue uno de nuestros primeros trabajos performativos. Tenía bastante que ver con la idea de derribar algunas imágenes muy estereotipadas de identidades. El directo consistía en tres chicos que estaban tumbados en cada una de sus alfombras escuchando CD que ellos mismos habían elegido y leyendo el tipo de literatura que normalmente leían. Eran dos gays y un hetero. La más reina parecía el hetero, tenía unos vaqueros muy sexies y una camiseta blanca. Fue su propia elección. El más machote de los chicos estaba leyendo revistas

acerca de caballos y escuchando música *indie*. El chico que parecía tener el look mas alternativo estaba escuchando música disco. Y así.

MM: Podemos pensar el conjunto de sus trabajos como una cartografía de comportamientos culturales...

E&I: Es una cuestión de no parar de cuestionar cualquier situación actual, sólo se trata de ser abierto a una reevaluación continua de los mecanismos que influyen en nuestros modos de vida.

MM: ¿Cuales serían los posibles modelos de juego y disidencia en el arte?

E&I: Muchos jóvenes gays en ciudades como Berlín y Barcelona están conformando nuevas comunidades, haciendo realmente eventos que estén muy bien sin tanta repercusión comercial en espacios no tan comerciales. Esto es una señal que promete. La asimilación ha caído y la única cosa que obtuvimos fue el llegar a los mismos errores que los heterosexuales, el mencionado matrimonio y dejar que la cultura dominante sancione nuestras vidas amorosas. Empecemos a crear plataformas que fortalezcan nuestra identificación como maricas.

¿Ud. conoce la Oficina Projectista?

Todo lo que Ud. quería saber sobre este nuevo espacio-proyecto

La Oficina Projectista

La *Oficina Projectista* surge a fines de 2005 a partir del encuentro casual entre tres jóvenes Projectistas (un antropólogo, una profesora nacional de pintura y un diseñador en imagen y sonido), un lugar y un hado travieso sobre una mesa de disección. Un lugar donde intentar hacer lo que nos parece irrealizable y juntos, amén que acompañados, tal vez concretarlo. Entre los tres teníamos poca y ninguna experiencia en el funcionamiento de una galería de arte, sin embargo valió más nuestro deseo de construir un espacio para experimentar, que nuestra incertidumbre sobre qué queríamos y podíamos lograr. La O.P. es un aporte más al movimiento projectista, tal como lo narra y vive Jonathan Wembley en su novela *Proyecto proyectos*.

El espacio se encuentra en el sexto piso de uno de esos viejos edificios de oficina de los que sobreviven por Avenida de Mayo. Es un único ambiente, luminoso e íntimo y allí montamos una sala de exhibición. Intentamos jugar con la concepción más tradicional de oficina como lugar de trabajo aburrido y repetitivo, y aspiramos a resignificar ese espacio, dinamizarlo, darle otro valor y abrirlo a nuevas formas. Queremos también proponer una alternativa distinta, una más para elegir entre las que ya existen, para la producción y la circulación de la obra artística, con otros tiempos y otros espacios. La idea es curar muestras que den al espectador tiempos más calmos de contemplación, y de diálogo con la obra y con el artista, facilitando así la posibilidad de profundizar los vínculos posibles entre ellos. Por eso no vemos su pequeño tamaño como una limitación sino como un potencial, como una propuesta para generar y mantener un ambiente propicio a la comunicación y la creación. Con estos objetivos en mente, también planeamos charlas, seminarios, proyecciones y diversas actividades que serán puestas en marcha a lo largo del año.

La ubicación se nos presentó así mismo como una oportunidad de revitalizar el casco histórico de la ciudad, enriqueciendo la tradicional mirada estática del pasado con la producción contemporánea, aportando otros proyectos con otras ganas de ser y hacer otra historia.

De todo lo anterior queda claro el por qué de “oficina”, pero es hora de ocuparse mejor de lo “projectista”. Creemos que el hecho de proyectar es una pulsión vitalista, y como tal debe ser valorada. El proceso creativo, desde que surgen las ganas, la idea, la primera mención a un amigo, los intentos por concretarla, hasta el momento en que dejamos de ocuparnos de ella por cualesquiera razones, es valioso en sí mismo, ya sea que conduzca a donde habíamos planeado o no. Sabemos que no siempre se pueden llevar a cabo estos proyectos, y muchos de estos experimentos no recorren un largo trecho antes de ser dejados a su suerte, pero no por eso son menos meritorios. Si se parte de ganas sinceras de hacer algo, cualquier fin al que llegue el proyecto será tan digno como el que más. E incluso sería mejor decir, que no tendrá fin, sino que iremos de proyecto en proyecto, mientras haya con quien armarlos y compartirlos. Quienes se interesen por el proyecto quedan, así, cordialmente invitados.

Dirección: Perú 84 6º piso Of. 82

Mail: oficinaprojectista@yahoo.com.ar

Santacecilia se puso a tejer la bufanda y se olvidó de renovar	Flor Saba está chocha con su ramona
Silvia Castagnino, mirá que se te está por vencer la suscripción	Luján Funes se distrajo mirando caer las hojas y se olvidó de renovar
Kenia Miura lee a ramona en las tardes otoñales	arte más arte, si no te suscribís de nuevo ramona va a extrañarte

La exigencia de cepillar la historia a contrapelo hace de León Ferrari una figura redentora

Repensando a León Ferrari y su obra

Andrea Wain

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él vemos a un ángel que parece estar alejándose de algo mientras lo mira con fijeza. [...] Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él no ve sino una sola y única catástrofe, que no deja de amontonar ruinas sobre ruinas y las arroja a sus pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas... (1)

1) Fragmento de la Tesis IX *Sobre el Concepto de Historia* de Walter Benjamin. En: LÖWY, Michael, *Walter Benjamin: Aviso de Incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp.100-101. También las Tesis se encuentran en: BENJAMIN, Walter, *Para una Crítica de la Violencia*, México, Premiá Editora de Libros S.A., 1982, pp. 99-132.

2) Más referencias en: Gershom Scholem, *Walter Benjamin y su Ángel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Estas palabras, citadas del análisis hecho por Michael Löwy de las Tesis *Sobre el Concepto de Historia* de Walter Benjamin, me hicieron asociar al “ángel de la historia” (2) con la figura de León Ferrari y la propuesta conceptual en la que se enmarca su obra.

Por el hecho de haber tenido la posibilidad de trabajar sobre lo sucedido con la retrospectiva del artista en el Centro Cultural Recoleta, tuve la necesidad de abordar en un escrito, aquello que aparecía con insistencia en el relevamiento de mensajes del público, donde un llamativo despliegue de expresiones y emociones relataba la experiencia vivida al visitar la exposición.

La reflexión sobre el artista y la vinculación con la acuarela de aquel ángel tan significativo en las meditaciones de Benjamin, era intuitiva y simplista, pero me posibilitaba resignificar *Las Tesis* e interrogar sobre el valor de una llamativa escena en donde las microexperiencias sellaron con su voz gran parte de lo ocurrido.

En función de esta búsqueda es que tomé como parámetro los datos precisos y certeros de lo cuantitativo, el campo empírico que permite cierta rigurosidad, posibilitando ubicarme en un lugar de escritura considerablemente exento de la influencia de tantos mensajes, opiniones y artículos tan acertados sobre lo acontecido.

Haciendo un conteo de las opiniones de los espectadores (3), dividiendo en un primer momento las respuestas negativas de las positivas, en relación a la obra del artista y a la libre expresión (Tabla 1), comenzó a llamarme la atención la variedad de ocupaciones de los visitantes de la muestra (4). Además de las más frecuentes, (Tabla 2) aparecían otras como plomeros, biólogos, químicos, enfermeras, vendedores ambulantes, taxistas y obreros entre muchas otras.

La repercusión que lo mediático provocó, fue planteada explícitamente en un 30 % de los casos y el 60 % aproximadamente agradecía el haber podido visitar la muestra y no tenían un conocimiento previo sobre la obra del artista. Algunos comentarios fueron los siguientes:

- Les puedo asegurar, que no soy la misma persona al salir de la exposición. (Ama de casa, 74 años).
- Gracias León, has pasado de la historia de la pintura a la Historia. Esta exposición quedará como un momento bisagra para la humanidad. (Psicoanalista, 61 años).
- Si el arte nos es indiferente, entonces, ¿para qué sirve el arte? ¡Grande León!, vos hiciste que todos hablemos de arte. (Arquitecta, 32 años).
- Gracias por abrirnos un poco la cabeza. (Jubilada, 73 años).
- Agradezco al CCR habernos permitido llegar a la obra de este artista que nos esclarece conceptos e ideas. (Trabajadora social, 62 años).
- Se me cierra la garganta en pensar como transmitirle lo que sentí con la obra Nunca más, de hecho no pude terminar de verla, se me llenaron los ojos de lágrimas y corrió un escalofrío tan fuerte que me dio temer. (Estudiante, 23 años).
- Ésta es la exposición de un pensador, un humanista, un filósofo que se expresa a través de la imagen. Muchas gracias por plasmar usted muchas ideas dispersas que yo tenía. Más de sesenta años después, me

3) Opiniones que se basaban en un cuestionario entregado al público los últimos cinco días en que estuvo abierta la exposición. Estaba compuesto por los siguientes ítems: Edad/Fecha/Profesión/¿Conocía el Centro Cultural Recoleta?/¿Conocía la obra de León Ferrari?/¿Qué opinión tiene sobre la exposición y sobre los debates que provocó?

4) También las edades eran muy diversas, no pudiendo sacar un promedio estimativo ya que en los distintos días las edades eran desde los diez años hasta superando los ochenta.

acuerdo de una imagen torturante del infierno, gracias por denunciarla. (Médico, 69 años).

Considero de suma importancia el hecho de que las personas puedan a partir del debate suscitado, tener la posibilidad de plantearse algunos temas desde otro punto de vista.

El *ángel* quiere *reparar lo destruído*, recomponer lo despedazado, ve un proceso de decadencia en relación a hechos del pasado que aparecen como escombros acumulándose a sus pies. Pero sin embargo, este *ángel* tiene una misión que cumplir, su objetivo se relaciona a un concepto cabalístico que es el del *Ticún*. (5)

En la medida en que la obra expuesta permite una reflexión sobre el pasado, es significativo que lo que cuestiona Ferrari a lo largo de su trayectoria, evidencie lo conflictivo, aquello que se presenta con el rostro oscuro de una historia cargada de violencia, permitiendo ser un eficaz motor de pensamiento y de desmontaje de los hechos transcurridos.

De las construcciones históricas somos responsables las mismas sociedades. La reflexión permite pensar y poder percibir que la ilusión de un pasado sin fisuras, de algún modo, es no hacerse cargo de un conflicto que como sociedad, nos atañe.

La omnipotencia manifestada desde diversos sectores, a veces simplifica una realidad y subestima la vida de muchos seres, negando la posibilidad de preguntarse por el *otro*, por el *marginado*, por el *excluído*, por el *vencido*.

La exigencia, en términos de Benjamin de *cepillar la historia a contrapelo* (6), hace de León Ferrari una figura redentora. A la redención Benjamin la sitúa ante todo, en la esfera del individuo: *su felicidad personal implica la redención de su propio pasado, la realización de lo que habría podido ser pero no fue [...] esa felicidad implica reparar el abandono y la desolación. [...] La redención del pasado no es otra cosa que esa realización y esa reparación* (7).

No fueron pocos los mensajes recibidos en relación a esto:

- Es un grito [...] no debería considerarse una ofensa a la religión, sino todo lo contrario, es una llamada para acentuar el amor [...] una denuncia del sadismo de los seres humanos, es un zamarreo para que abramos los ojos y un pedido de ayuda para hacer un mundo mejor, más coherente. (Docente, 50 años).
- Mirar hacia dentro siempre ayuda y a veces redime. (Empleado, 65

años).

- La obra de León nos hace memoria, quien quiera olvidarse que olvide, pero que deje a los que tengamos ganas de seguir iluminándonos. (Psicoanalista, 45 años).
- Nunca sentí tanto estremecimiento ante una muestra cargada de esta humanidad. (Jubilada, 82 años).
- Una epifanía. Ha sido un sermón maravilloso de verdadera religión. (Escritor, 38 años).
- Artista valiente y que ama por sobre todo la libertad. Ama a los distintos, los perseguidos y silenciados. (Docente, 61 años).
- Nada más anticristiano que la intolerancia, la falta de respeto por las ideas del otro, la violencia. Excelente la respuesta de Ferrari: expone sus obras rotas, [...] expone los insultos que le escribieron. Él sabe amar al prójimo, sabe provocar con armas muy nobles (el arte) como también provocó Cristo. Esto es muy bueno porque hace dudar, cuestionarse, reflexionar, o sea, pensar por uno mismo. (Psicopedagoga, 53 años).
- Gracias León por el homenaje a los desaparecidos, tengo dos hermanos desaparecidos y me siento honrada cuando veo alguna condena a esa horrible época vivida. (Docente, 50 años).
- Tengo la esperanza de que cada vez seamos más los que queremos ver al mundo libre de ideas como “tortura”, “culpa”, “castigo”, o peor aún, “castigo eterno”. Bajemos del trono a los “dioses” y que el mundo sea nuestro, para compartirlo con paz y libertad. (Estudiante, 25 años).

La aproximación a una relación entre Ferrari y un Redentor, podría sonar absurda, sin embargo, mi propósito es transmitir, de algún modo, una sensación constante que percibí desde los más de cuatro mil mensajes relevados de cuestionarios, libros de sala y correos electrónicos para el libro *El Caso Ferrari* (8).

La visión apaciguada de la historia como *progreso*, contiene el *continuum* del tiempo que se cuenta con una sucesión de hechos triunfales míticos. Este *progreso* aparece explicitado en la obra de Ferrari, tanto desde el acento puesto en las distintas guerras o *conquistas* como en relación al desarrollo de la capacidad destructiva de las armas, o a la vinculación que se puede establecer entre el fascismo y la moderna razón instrumental.

Desde el punto de vista teológico, la redención trae el retorno del Paraíso perdido, originario, conduciendo al advenimiento del cambio más profundo, posibilitando que se genere una ruptura de la concepción ho-

5) Restauración o Reparación mesiánica que enmienda y repone el ser original de las cosas y también el de la historia. En: Gershom Scholem, *Walter Benjamin y su Ángel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 73.

6) Tesis VII *Sobre el Concepto de Historia* de Walter Benjamin.

7) LÖWY, Michael, *Walter Benjamin: Aviso de Incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 55.

8) Compilado por Andrea Giunta.

mogénea del tiempo. Sería como un adueñarse de la memoria, actualizándola y permitiendo ese instante en donde la pregunta emerge. Determinados actos naturalizados y silenciados pueden repensarse, revirtiendo la forma de mirar los acontecimientos que se evitan ser vistos con la complejidad de lo real que requieren, autocondenando a una sociedad que quizá, no sea lo justa que podría llegar a ser. Hay que pensar en nuevas acciones que permitan apoderarse de la reflexión sobre el mal, sobre lo que la historia tiene de amenazador, de temible y de indecible. La toma de conciencia no sólo va de la mano de la educación, sino también de las manifestaciones culturales que crean la posibilidad de la transformación. Es complejo poder delimitar cuál es el papel de un artista, si es que lo tiene, pero seguro, el poder transformar en una posibilidad de lenguaje la conciencia de la experiencia como pueblo, permite construir, como anhelaba el *ángel de la historia*, un futuro un poco más humanista.

Tabla 1 Opiniones sobre la obra y la libertad de expresión

Total de encuestados	1797 personas	Porcentaje
Opinión negativa	64 personas	3,56 %
Opinión positiva	1733 personas	96,44 %
Opinión positiva / No conocían la obra de Ferrari antes de la Retrospectiva	1113 personas	64,22 %

Tabla 2 Ocupaciones más frecuentes

Estudiantes	17,8 %
Jubilados	3,8 %
Amas de casa	3,5 %
Docentes	16,4 %
Médicos	3,5 %
Artistas	4,8 %
Psicólogos	5,6 %
Abogados	2,8 %
Otros	41,8 %

<p>JUDITH VILLAMAYOR</p> <p>ARTE</p> <p>CLASES INDIV. Y GRUPALES J@VILLAMAYOR.COM.AR</p>	<p>Luis Lindner</p> <p>clases de dibujo</p> <p>comargin@hotmail.com</p>	<p>LILIANA GARCÍA NUDELMAN</p> <p>Lic. Artes Visuales IUNA</p> <p>Pintura-grabado técnicas experimentales Lenguajes Contemporáneos</p> <p>garcianudelman@yahoo.com.ar Te.4957-2655</p>	<p>Fabián Burgos</p> <p>Análisis de obra</p> <p>burgosbox@yahoo.com.ar Tel. 15 56 474947</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</p> <p>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>Billinghurst 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>proyectov</p> <p>tecnología de la amistad</p> <p>www.proyectov.org</p>	 <p>Expertización y tasación de obras de arte por reconocidos peritos.</p> <p>Suipacha 1087 3° "B" (C1005AAU) Buenos Aires Telefax: 4311-9196 aaga@asombrarte.com.ar www.asombrarte.com.ar/aaga</p>
<p>TALLER DE ARTES VISUALES Mariela Farina</p> <p>20 % descuento para lectores de ramona</p> <p>Tel.: 4856-9101 tallerfarina@yahoo.com.ar</p>	<p>visitá bola de nieve</p> <p>http://www.espacioft.org.ar/boladenieve</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>Nahuel Vecino</p> <p>clases de pintura analisis y desarrollo formal y teorico</p> <p>nahuelvecino@hotmail.com</p>

Pequeño daisy ilustrado

Datos útiles y definición charlada

Serigrafía

* Adhesivos, agendas, azulejos, baldosas, banderas, buzos, calcomanías calendarios, carteles, cerámicos, displays, encendedores, escudos, etiquetas, gorros imanes, lapiceras llaveros mochilas, pancartas, pins, prendas, remeras, rompevientos, tarjetería, uniformes, vinchas, viseras.

* Nylon, fotonyle, seda natural, sintéticos, metales, barro cocido y crudo.

* Picasso, Dalí, Miró, Vassarelli, Hockney, Warhol, Lichtenstein, Botero, Soldi, Berni, Andrea Moccio, Florencia Cacciabue, Mariela Scafati.

* Fabricación en serie.

* Técnica milenaria.

* Una obra de arte original firmada y numerada por el artista.

* Permite crear originales múltiples, de tiraje limitado.

* La palabra viene del latín *sericum*, seda, y *grafos*, que quiere decir dibujo.

* Permite la impresión en forma recta, quebrada o curva y sobre materiales variados.

* Popularizada por Andy Warhol, la técnica de la Serigrafía consiste en filtrar colores a través de una trama de seda o nylon, mientras que se recubren con una cola impermeabilizadora las partes que no deben filtrar.

* Creada por los chinos, reaparece en Europa a finales del siglo XIX. Ha llegado hasta nuestros días manteniendo su esencia artesanal y desa-

rollando su aspecto comercial, artístico, publicitario e industrial.

* Todo lo que la imprenta tradicional no puede realizar, se imprime en serigrafía, sin olvidar la estampación de prendas y telas.

* Los años 60 convirtieron a los originales serigráficos en una revolucionaria forma de expresión. Hoy en día, la serigrafía es el medio más utilizado por los pintores contemporáneos para acercar sus obras a un mayor número de personas. Esta revolución artística trajo aparejada una amplia difusión de auténticas obras de arte y de artistas.

* Sitio recomendado: www.panflorece.com.ar.

Litografía

* Sistema de estampación donde el artista dibuja, pinta o transfiere una imagen sobre una piedra calcárea cuyo origen data de unos 120 millones de años. Mas allá de su potencial, la utilidad de la litografía es tal, que ediciones limitadas pueden ser producidas con relativa facilidad y son recibidas en el mercado de arte mundial como viables trabajos originales.

* El preparado de la piedra consiste en pulir la piedra hasta que no tenga ninguna línea, luego se hace el dibujo con un lápiz grueso. Debe tenerse muy en cuenta, no tocar la piedra con la mano por que deja huellas, luego de finalizar la imagen se limpia con una esponja con goma arábica sobre la superficie para fijar la materia grasa del lápiz, luego se entinta con un rodillo y se saca copias en la prensa. También está el dibujo litográfico que es más fácil y eso sí, no se pueden sacar muchas copias.

* La litografía se inventó alrededor de 1816. Uno de los primeros en utilizarla fue Géricault, que adoraba dibujar caballos. De hecho, las primeras litografías sobre tema argentino fueron encargadas a este mismo artista (Géricault) por un general (o coronel, no me acuerdo el grado), llamado Crámer, que le llevó unos grabados sobre plancha de metal de San Martín, que era ya nuestro héroe, para que Géricault las dibujara "bien". Era muy importante esta nueva técnica porque permitía obtener más directamente muchas más graduaciones de valores que en el aguafuerte, en el que se obtienen los grises por un sistema de tramado. Se adoptó rápidamente para la impresión bibliográfica. Las piedras litográficas se usan muchas veces la misma, para distintas imágenes, y guardan los fantasmas de las imágenes que tuvieron adentro. Salen muy caras. María Ibáñez Lago

* Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso con la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajada por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica. En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibu-

jando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a paso con la palabra hablada. Walter Benjamin

Transfer

* Sacás unas buenas fotocopias (mucho tinta) la apoyas sobre la tela le pasas tinner por detrás con un algodoncito y como vemos te queda pasada la imagen fotocopiada. Eso sí como vos vas a pasar una foto al derecho pero por atrás la imagen quedará invertida, lo cual lo solucionás invirtiendo tu original. Si lo hacés con cuidado paciencia y la fotocopia es buena, sale. Habría que fijarlo con algo, barniz acrílico o laca acrílica.


* -Queda horrible y es regrasa. -Quién sabe, vamo' a ver cómo queda. No te preocupes, yo soy una lady (fat lady)

* -Yo una vez, vi unas fotos pasadas de esa manera a unas placas de yeso y quedaba buenísimo. -Simplemente no me gustan los transfer. Lo que no debiera importarle a ninguno de ustedes, salen borrosos, nunca queda muy bien. Depende de la calidad de la fotocopia, a veces sale bien y a veces mal.

* Me enseñaron una forma de hacerlo que no conocía, es con gesso y fotocopia común. Me dijeron así: que hay que poner una capa de gesso donde querés hacer el transfer, y pasarle una capa de gesso a la fotocopia que querés transferir luego poner gesso con gesso, es decir, la fotocopia dada vuelta sobre el gesso de la tela, esperá que esté bien seco aproximadamente un día y entonces agarrar una esponjita húmeda, como si limpiaras una sartén de teflón y sacar el papel, me dijeron que la imagen queda impresa en la tela. ¿Entendiste?

muestras

Aguilar, Paula	Las dos paredes (Tucumán)	Pintura	17.05.06-17.06.06
Aguirrezabal, Moira	Torre de los Ingleses	Fotografía	11.05.06-25.06.06
Aira, Canavaggio, Rey, Rosas, Schmitt	1/1 Caja de Arte	Fotografía	13.05.06-13.06.06
Alonso, Cristino	Atica	Pintura, mixtas	27.06.06-22.07.06
Alvarez Forn, Arauz, Attila, Balaguer, otros	Galería Javier Baliña	Técnicas varias	11.05.06-11.06.06
Alÿs, Francis	MALBA	Video Arte	14.04.06-12.06.06
Antokolec, Calviño, Chica Salas, otros	Adriana Indik	Pintura	16.05.06-09.06.06
Anzizar, José Luis	Elsi del Río	Pintura	20.04.06-10.06.06
artistas españoles, mexicanos, argentinos	CC Recoleta	Técnicas varias	01.06.06-30.06.06



KARINA PARADISO
- Galería de Arte -

“De la sombra al deseo” del 6 al 23 de junio
pinturas de
Alicia Massei | Mónica Aste | Ana Torres Zavaleta

Balbuena, Marimo	CC Rojas	Fotografía	10.05.06-09.06.06
Battle Planas, Juan	Vermeer	Técnicas varias	26.05.06-30.06.06
Canz, Florencia	Los Cuencos (Mar del Plata)	Pintura, mixtas	24.05.06-13.06.06
Carmona, Carlos; Tedeschi, Daniel	Hoy en el Arte	Dibujos	27.06.06-17.07.06
Carpani, Ricardo	RO, galería de arte	Técnicas varias	05.07.06-30.07.06
Perez Celis, Lasser, Melé, Minujín, otros	Centoira	Neon	07.06.06-24.06.06
Chemes, Diego	180° Arte Contemporáneo	Pintura	25.04.06-09.06.06
Cusnir, Ariel	Appetite	Instalacion	05.07.06-05.08.06
Daugerot, María Inés	Los Cuencos	Joyería	14.06.06-04.07.06
Di Meo, Lorena	El Puente	Pintura	26.04.06-30.06.06
Dobarro, Nora	Ruth Benzacar	Fotografía	10.05.06-10.06.06

E S P A C I O
Fundación Telefónica

EFFECTO DOWNEY | Obras de Juan Downey, Mario Navarro, Ingrid Wildi, Adriana Bustos, Claudia Casarino, Fredy Casco
Curador invitado: Justo Pastor Mellado

DEL 21 DE JUNIO AL 20 DE AGOSTO DE 2006


Essés, Lili	CC Recoleta	Instalacion	01.06.06-30.06.06
Fox Ledesma, Nestor	La Tribu	Pintura	19.05.06-19.06.06
Frangella, Pierri, Schwartz	Vermeer	Técnicas varias	05.07.06-05.08.06
Garrido, José Ignacio	Galería de la Recoleta GR	Acuarela, Oleo	04.07.06-06.08.06
Goldstein, Mónica	CC Recoleta	Libro de artista	12.05.06-12.06.06
Golubinsky, Liliana	Rubbers (Alvear)	Pintura	23.05.06-17.06.06

MAMAN
FINE ARTS

NORBERTO GÓMEZ - ALBERTO HEREDIA - PABLO SUÁREZ

desde junio 2006
en Galería Daniel Maman

González, Rafael	Appetite	Obras en vinilo	05.07.06-05.08.06
------------------	----------	-----------------	-------------------



RUTH BENZACAR
GALERÍA DE ARTE

SEBASTIAN GORDIN
del 21 de junio al 29 de julio

ISABEL PEÑA | nuevo espacio
FABIO KACERO | la muestra del año

Jacobson, Diego	CC Borges	Pintura	24.05.06-19.06.06
-----------------	-----------	---------	-------------------


Kohan, Tatiana	Godi	Pintura	16.05.06-16.06.06
----------------	------	---------	-------------------



Mariano Grassi

Muestra de invierno
en la galería Daniel Abate

Kupferminc, Mirta; Sosnowski, Saúl	CC Recoleta	Técnicas varias	04.07.06-23.07.06
Labeyrie, Peri	Gandhi	Fotografía	21.04.06-18.06.06



6 de junio 20 hs | artistas María Eugenia Lefosse pinturas | sala I
Mónica Escarra pinturas | sala II | PROYECTO CUBO Paula Otegui, Sebastián Pastorino, Bárbara Steimberg, Claudia Fernández | sala III


Uriarte 1332 Palermo Viejo-tel:4772 8745 www.pabellon4.com-pabellon4@interlink.com.ar



Roy Lichtenstein

Vida Animada | Dibujos
desde el 9 de junio al 7 de agosto 2006
en el MALBA

Morais, Fabio; Segura, Cristian	FunCEB	Técnicas varias	11.05.06-16.06.06
Mur, Diego	Sonoridad Amarilla	Pintura	17.05.06-17.06.06
Pérez, Mario	Atica	Pintura	30.05.06-24.06.06



Tiziana Pierri

en el mes de junio 2006
en la galería Alberto Sendrós

Piñero, Gustavo	Fund. Alberto Robirosa	Instalación	16.05.06-16.06.06
Porral, Carolina	Holz, Galería	Pintura	18.05.06-08.06.06
Roux, Ricardo	CC Recoleta	Pintura	01.06.06-30.06.06
Sánchez Fantino, Horacio	Fund Mundo Nuevo	Pinturas	16.05.06-15.06.06
Sarjo, Prem	Appetite	Instalación	01.06.06-30.06.06
Seghezzo, María Luz	Galería de la Recoleta GR	Oleo s/tela	06.06.06-02.07.06



Elsa Soibelman

INAUGURACIÓN JUEVES 22 DE JUNIO

Solá, Pablo Mariano	Asociación Dante Alighieri	Fotografía,	08.05.06-08.06.06
---------------------	----------------------------	-------------	-------------------



Jesús Soto

Obras e instalaciones


Sol Lewitt

Wall Drawings

Spillimbergo, Lino Enea	Imago (Fundación OSDE)	Pintura, Gráfica	29.06.06-18.08.06
Spinosa, Santiago	Sylvia Vesco	Pintura	29.05.06-08.07.06
Varios	Plazoleta frente al Hotel Hilton	Instalación	23.03.06-23.06.06

1/1 Caja de Arte	Nicaragua 5024	Bs As	lu-vi 14:30-19:30, sa 12-18
180° Arte Contemporáneo	San Martín 975 subsuelo	Bs As	lu-vi 16-24; sa 13-16, 21-24
Adriana Indik	Rodríguez Peña 2067 PBª	Bs As	lu-vi 15-20

Alicia Brandy	Charcas 3149	Bs As	lu-vi 15-20, sa 10-13
Appetite	Venezuela 638	Bs As	lu-vi 14-18 sa 16-19
Asociación Dante Alighieri	Tucumán 1646	Bs As	lu-vi 16-20; sa 9:30-12
Atica	Libertad 1240 PB 9º	Bs As	lu-do 11-13, 15-20; sa 11-13:30
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	Bs As	lu-vi 11:30-20; sa 11-14
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	Bs As	ma-vi 16-20; sa-do-fer 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
Centoira	French 2611	Bs As	lu-vi 10-20, sa 10-13
Los Cuencos	Roca 1404	M. del Plata	ju-sa 9-13; 16-20, do 16-20



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

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 "Prilidiano Pueyrredón"	Las Heras 1749	Bs As	

E S P A C I O

Fundación Telefónica

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

FunCEB	Esmeralda 965	Bs As	lu-vi 10-20; sa 10-13
Fund Mundo Nuevo	Callao 1870, PB	Bs As	
Fundación Alberto Elía Mario Robirosa	Azcúenaga 1739	Bs As	lu vi 14:00-22:30
Galería de la Recoleta GR	Agüero 2502 (Jardines Bibliot.)	Bs As	lu-vi 12-19; do 14-19
Gandhi	Corrientes 1743 1º	Bs As	lu-vi 17-21
Godi	Costa Rica 4588	Bs As	
Holz, Galería	Arroyo 862	Bs As	lu-vi 10-20; sa 10-14
Hoy en el Arte	Gascón 36	Bs As	lu-vi 10-20; sa 10-13
Imago (Fundación OSDE)	Suipacha 658	Bs As	ma do 09-00
Javier Baliña, galería de arte	Arenales 1428	Bs As	a combinar