

ramona

63

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

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

Aquella musa inflable | editorial neumático

Porque el Estado es incompetente en materia de arte | Julio Flores

El objeto de estudio es la cultura latinoamericana ¡y no es un detalle menor! | Andrea Wain

Dossier Proyecto Ciudades #1: Montevideo

La ciudad es nuestro cerebro expandido | Una introducción

Montevideo Outsider | Jacqueline Lacasa

Una experiencia vital plagada de vicios inmundos | Sebastián Alonso

Estos personajes de la mentira produjeron una suerte de encuentros chispeantes.

Sobre el Proyecto Porno Paisaje | Sebastián Alonso y Martín Cracium

Dossier RIAA (Residencia Internacional de Artistas en Argentina)

Cotidianeidad es en el presente contexto una palabra importante | Melina Berkenwald

Me encantó el baile | Dani Umpi

Poéticas del fotorrealismo | Claudio Iglesias

Teus Olhos o la metafísica del espacio. Una aproximación a Arthur Lescher | Lara Marmor

Douglas Gordon en Barcelona | Walter Temporelli

El violín electrificado de Caetano | Timo Berger, desde Berlín

Te puede gustar o no, como todo el arte contemporáneo. Reportaje a Diego Videla |

Melina Berkenwald

Dossier ramona-Documenta 12/Magazines. Segunda Entrega

¿Nuestra antigüedad es moderna? | Diego Melero

¿Es la modernidad nuestra antigüedad? | Ana Longoni

Otro caldo de Modernidad y barbarie | Xil Buffone

El Arte en tiempos de fragilidad. Esbozo para una estrategia de supervivencia |

Mario Gradowczyk

Dadá modelo Siglo XXI | Gerardo Jorge

¡Y otras cantidades de gustazos para paladear este invierno!

ramona

revista de artes visuales
n° 63. agosto de 2006

\$7

ramona participa del proyecto Documenta 12
Magazines 2007



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, José Fernández Vega,
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
Hector Barreiro, Silvia Leone

Suscripciones
Mariel Morel, Luciana Olmedo Wehitt

Distribución
Agustín Huarte

Organización de eventos

Julián Reboratti, Julieta Reynoso, Renata Cervetto

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, Julia Petersen

Fotogalerías
Berenice González García, Guadalupe Ruiz,
Carla Lucini

colaboran en Fundación Start:

webmaster
Ricardo Bravo

Relaciones institucionales
Julieta Regazzoni

Índice

- 4 **Aquella Musa Inflable**
por Rafael Cippolini
- 6 **Porque el Estado es incompetente en materia de arte**
por Julio Flores
- 14 **El objeto de estudio es la cultura latinoamericana, ¡y no es un detalle menor!**
por Andrea Wain
- 21 **PROYECTO CIUDADES. PRIMERA ENTREGA: MONTEVIDEO**
- 22 **¿Qué es esto del Proyecto Ciudades?**
Montevideo outsider
por Jacqueline Lacasa
- 32 **Una experiencia vital plagada de vicios inmundos**
por Sebastián Alonso
- 34 **Estos personajes de la mentira produjeron una suerte de encuentros chispeantes**
por Sebastián Alonso y Martín Cracium
- DOSSIER RIAA (RESIDENCIA INTERNACIONAL DE ARTISTAS EN ARGENTINA)
- 38 **Cotidianidad es en el presente contexto una palabra importante**
por Melina Berkenwald
- 46 **Me encantó eso: el baile. Dani Umpi en el RIAA**
por Rafael Cippolini
- 48 **Poéticas del fotorrealismo**
por Claudio Iglesias
- 52 **Teus olhos o la metafísica del espacio**
por Lara Marmor
- 56 **“Lo que quieras que diga... yo ya estoy muerto”**
Douglas Gordon en Barcelona
por Walter Temporelli
- 60 **El violín electrificado de Caetano**
por Timo Berger, desde Berlín
- 64 **Te puede gustar o no, como todo arte contemporáneo, pero en definitiva había cosas hechas con mucho nivel**
Melina Berkenwald entrevista a Diego Francisco Videla
- DOSSIER RAMONA - DOCUMENTA 12/MAGAZINES. SEGUNDA ENTREGA
- 74 **¿Nuestra antigüedad es moderna?**
por Diego Melero
- 76 **¿Es la modernidad nuestra antigüedad?**
por Ana Longoni
- 78 **Otro caldo de Modernidad y barbarie**
por Xil Buffone
- 81 **El Arte en tiempos de fragilidad**
por Mario Gradowczyk
- 88 **Dadá modelo Siglo XXI**
por Gerardo Jorge
- 95 **muestras**
- 97 **galerías**

Aquella Musa Inflable

Rafael Cippolini

Estoy escribiendo estas líneas en Ushuaia, es decir, en el fin del mundo. Y esto viene a cuento de lo que estuve charlando todos estos días con los artistas locales ¿qué quiere decir hacer arte, ser artista en este confín del planeta? Hace mucho que insistimos en hablar de “producción” y de “prácticas” cuando hacemos referencia a la tarea del artista. Y lo cierto es que una palabra y otra se resignifican vigorosamente en cada punto del globo. Siempre otra la concepción del mercado (para los argentinos, invariablemente, el mercado parece estar siempre en otra parte), de las instituciones, del aprendizaje, de la cotidianeidad, de los instrumentos y elementos de trabajo, del imaginario que nos atraviesa, de las instancias críticas, del diálogo. Por todo esto es que en este número disparamos el primer envío del Proyecto Ciudades: porque podríamos decir de la ciudad lo mismo que Frank Zappa decía de su guitarra, esto es, “estamos hablando de algo tan personal como de otra extensión de nuestro sistema nervioso”. Y como todo sistema nervioso posee varias avenidas, convocamos a Jacqueline Lacasa como exploradora del Montevideo subterráneo, así como a Sebastián Alonso que bordea los paisajes porno de una ciudad que, pese a sus apariencias, jamás está quieta.

Así sucede en este ejemplar de ramona: parece que estamos frente a una máquina de recontextualización. Julio Flores propone redefinir las coordenadas de los enunciados de arte y política, así como Andrea Wain hace otro tanto con los mapas de los debates sobre Latinoamérica (parece que se vienen los mapas).

Mapas y redes: la pregunta-eje propuesta por los curadores de Documenta 12/Magazine desató la polémica ¿de qué “nosotros” se trata? Varias voces salieron al ruedo: Diego Melero, Xil Buffone, Ana Longoni y Mario Gradowczyk son de la partida. Intervenciones breves que ponen en escena un diverso casting de actores, repartos y situaciones críticas que siguen alimentando los intercambios de debate.

Los artistas se siguen reuniendo y compartiendo experiencias (¡es increíble! Parece que no se cansan), y es por eso que Melina Berkenwald nos propone un detallado análisis de las jornadas de la Residencia Internacional de Artistas en Argentina. Y Dani Umpi nos confiesa que el baile estuvo buenísimo.

Tampoco están ausentes las estrellas internacionales: allí Caetano Veloso, más allá Douglas Gordon, y aquí entre nosotros Arthur Lescher: Timo Berger, Walter Temporelli y Lara Marmor husmearon en sus actividades.

¿Los que nunca se fueron o volvieron reinventados? Dadá y el Fotorrealismo están de regreso porque se mantuvieron transfigurados en su sitio. Eso nos advierten Claudio Iglesias y Gerardo Jorge.

Por lo pronto, el frío es atroz y la nieve lenta.

A su modo, un estado de felicidad para el cual las palabras llegan invariablemente tarde.

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



Proyecto Cubo 2da Edición
(sala III)

Proyecto anual de
Jóvenes Artistas Contemporáneos

Apertura 29 de agosto de 2006, 20 hs

Cierre agosto 2007

Lunes a sábados 16 a 20 hs

Adrián Fortunato

Alejandro Thornton

Cláudio Roncoli

Lucila Polsson

Curador: Néstor Zonana

Uriarte 1332 Palermo Viejo - Tel/fax.:4-772-8745/4-779-2654
pabellon4@interlink.com.ar - www.pabellon4.com

Porque el Estado es incompetente en materia de arte

Más y minuciosos apuntes para la relación entre arte y política (y viceversa)

Julio Flores

Las obras de arte se tejen en una red de relaciones que llegan a condicionar sus contenidos, su producción y su circulación. Antes del ascenso de la burguesía al poder no había mayor contradicción entre lo que producía el creador y lo que consumía el público, porque tampoco había distancia entre el público imaginado y el real. Los autores eran los portavoces de su público; aceptaban y sancionaban los principios morales y estéticos reconocidos sin elegir diferentes posibilidades temáticas ni pensar en dirigirse a distintos sectores sociales.

Desde la Revolución Francesa se inicia un proceso de politización de las sociedades. En Europa y América la burguesía avanza sobre la nobleza ante la resistencia del clero y del poder monárquico central. Los artistas y escritores de las colonias y ex-colonias que viajan a la metrópolis del arte y la cultura incorporan las innovaciones cuando ya están consagradas. En Francia, el carácter exigente y arrogante del burgués de 1830 cree poder hacer olvidar con formalidades externas su origen modesto, copiando la arquitectura renacentista y barroca más exuberante, imitada después de este lado del océano. Surge en una reducida minoría el realismo como arte de oposición del que participan Courbet, Daumier, Millet, y Baudelaire, entre otros. El grupo, que expresa las problemáticas del arte de toda la modernidad, recibe el ataque de los círculos oficiales de cultura que arrecian cuando se transforma en el naturalismo. Para los artistas naturalistas, quienes se les oponen son la reacción personalizada en las clases dominantes.

Originada en la literatura y en las artes visuales, surge la intuición de que el sentimiento y la visión de los artistas son profecías y lo que dicen es la verdad que políticamente se avizora.

Más allá de los Alpes se luchaba por la Unificación, o *il Risorgimento*. Después de las Guerras Napoleónicas, Italia había quedado dividida en el reino de Lombardía y Venecia -ocupado por los austríacos-, los Estados Pontificios y un grupo de Estados independientes. En ese movimiento surgieron los *macchiaioli* (manchadores), término despectivo impuesto por los críticos en referencia a la pincelada corta y salpicada de color que caracterizó la obra de Signorini, Fattori, Cecioni, Lega y Abbati. El grupo reunió a poetas, filósofos y críticos que rechazaron los temas históricos y literarios heroicos, centrándose en la vida rural, en lo coti-

diano y en las tradiciones, se concibieron a sí mismos como el aporte de cambio cultural que debía acompañar la unificación de Italia.

Con ellos se perfeccionó la camada de artistas argentinos que creó las Academias de Arte en este país, entre ellos, Sívori y De la Cárcova.

Las críticas de la época -cuenta Hauser- dicen que "el naturalismo carece de moral, se goza en lo feo y lo vulgar, en lo morboso y en lo obsceno, y representa una copia servil de la realidad" y recuerdan a las que en septiembre de 1887 se publican en Buenos Aires contra *Le lever de la bonne*, de Sívori, citadas por Cippolini en Manifiestos argentinos: "¿A quién se le ocurre pintar semejante majadería, sobre todo cuando la sirvienta es tan fea, tan desgreñada y tan sucia...?"

La preocupación de Courbet por el naturalismo evidenció la necesidad de estar inmerso en la realidad con sus contradicciones y de que la ideología sea una fuerza revolucionaria más que una utopía.

De las actas de las asambleas comuneras se desprende que el movimiento naturalista cuestionó qué es el arte, cuál es su función, cuáles las problemáticas pertinentes, cuál es el rol del artista como intelectual en esa etapa de cambio de la sociedad, que los Museos estuvieran reservados a los nobles, y los abrió para poner los objetos de la cultura y del arte al alcance de toda la sociedad.

Pero, ¿hasta dónde llegó la conducta radical de Courbet? Cuando se le otorgó la Legión de Honor manifestó su rechazo al imperio, a los honores oficiales y a las condecoraciones: "los ingenuos con buena voluntad que ignoran las leyes de la agricultura y de las artes, en su pastoral candor creen que la señal roja pintada sobre los más hermosos corderos constituye un homenaje a su belleza, cuando significa sencillamente que el carnicero los ha comprado para matarlos." Pero llevó su crítica más allá: "Mi sentimiento de artista también se opone a que acepte una recompensa que recibiría de manos del Estado. El Estado es incompetente en materia de arte. Cuando pretende recompensar usurpa la emoción del público, su intención es siempre desmoralizante, funesta para el artista que engaña sobre su propio valor, funesta para el arte que encierra

en un convencionalismo oficial y que condena la más mediocre esterilidad. Para el Estado, lo sabio sería abstenerse. El día en que nos deje libres habrá cumplido sus deberes con nosotros”. Y luego agregó como en un testamento: “Tengo cincuenta años y siempre he vivido como un hombre libre, déjenme terminar mi existencia libre, cuando me haya muerto desearía que se diga de mí: éste jamás perteneció a ninguna escuela, a ninguna iglesia, a ninguna institución, a ninguna academia y, sobre todo, a ningún régimen que no fuera el de la libertad”.

Tras la caída de la Comuna, Courbet fue acusado de permitir, siendo director de Museos y Monumentos, que se derribara la columna triunfal de Napoleón ubicada en la Plaza Vendôme; por lo que lo encarcelaron y condenaron a pagar la reparación.

Luego de la represión que siguió a la Comuna, la preocupación por la inserción del arte en la realidad se metamorfoseó en el interés por pintar la luz más que los objetos que la reflejan. En 1906, esa inquietud de la relación entre el arte y la sociedad renació con los abstractos rusos.

Las principales figuras de las vanguardias rusas fueron en el inicio populista Kandinsky, Gabo, Chagall, Pevsner, Rodchenko, Tatlin y Malevic. Este último desarrolla una metódica investigación sobre la imagen, de la que resulta la poética suprematista: identidad de idea y percepción, el espacio como símbolo geométrico, abstracción absoluta. Malevic y el poeta Maiakovski elaboran el Manifiesto Suprematista que, junto con el Constructivismo creado por el escultor Tatlin, el pintor y teórico Rodchenko y el pintor y diseñador El Lisitski, son las principales corrientes del arte. En un país con 90% de analfabetismo, el objetivo era comunicar al pueblo las líneas de acción para poner en marcha la industrialización y organizar el Estado.

Consideremos que estos artistas eran creadores del accionar político y estaban inmersos en el proceso de construcción de la nueva sociedad. Es decir que no pedían directivas ni consultaban sobre las líneas políticas a seguir: innovaban. En ese accionar artístico político la actividad se centró en la comunicación entre el Estado naciente y los sectores más desposeídos de una sociedad analfabeta. Reformularon la definición del arte y ocuparon las escuelas de Bellas Artes para adecuar sus planes a las nuevas condiciones de la sociedad. Crearon formas nuevas de comunicación que se salían de los cánones del pasado expandiéndose en el espacio público. Pintaron cuadros y los transformaron en carteles instalados en las fábricas, invitando al trabajo en mínimas palabras, articulando formas y creando tipografías. Hicieron poesía y la recitaron en las avenidas subidos a torres, crearon conciertos con sirenas de barcos, fá-

bricas, bocinas, pitidos de tren, máquinas y cañones dirigidos con señales de banderas desde lo alto de un barco. Aunque eran partidarios de la abstracción crearon el fotomontaje para ser más explícitos, construyeron stands en ferias con la concepción de las instalaciones que vendrían en la década del 60, construyeron torres imposibles que sólo fueron maquetas y las llevaron como símbolo a las marchas políticas. Crearon la poesía visual y cuando fue necesario dejaron de pintar para cumplir en profundidad con el programa que se habían trazado. Por ese motivo salieron de los museos, galerías y salas de exposiciones para ocupar el espacio público.

En el campo teórico las vanguardias rusas produjeron la obra en el campo del arte, modificaron la retórica del signo, alteraron el lenguaje visual, expandieron la obra fuera del circuito, actuaron en el campo social y político. Cuestionaron la función del arte, el rol de los creadores y su inserción en la sociedad y en la organización del poder político, la situación del espectador, al que fueron a buscar en lugar de esperar que concuerriera al espacio de comunicación artística (teatro, sala de concierto, museo). Expandieron los lenguajes hacia la interacción entre ellos (literatura, artes visuales, teatro, cine, música, danza, diseño, arquitectura).

Al morir Lenin, Lunacharski -el Ministro de Instrucción que alentaba a las vanguardias artísticas- fue enviado a la oscuridad por Stalin, y el proceso cultural (y político) se desvió hacia el realismo socialista.

Muchas de las ideas plásticas y de comunicación de los vanguardistas son tomadas por Dadá. En la realidad de la Primera Guerra y sin vinculación con los sectores populares, los dadaístas desarrollaron estrategias que en lo inmediato sirvieron para espantar burgueses. La creación de Bauhaus nucleó a los innovadores que generaron un cuerpo teórico en todas las áreas de la creación.

El nazismo prohibió la investigación experimental y la reemplazó por la representación heroica. El fascismo simplemente se opuso a las vanguardias. De este modo, la política represiva hizo su ingreso en el arte y luego de la segunda guerra se prolongó en las acciones de la "guerra fría".

Los países llamados centrales propugnaron la idea de que las demás naciones estaban "en vías de desarrollo" y necesitaban alcanzar, como en una carrera, a los países ya desarrollados. En ese período desembarcaron en Buenos Aires las fundaciones de las multinacionales dispuestas a intervenir en la promoción de la cultura. David Rockefeller declaró en

1966 que la pintura de Pollock era “la ideología anticomunista, la ideología de la libertad, de la libre empresa. Al ser no-figurativa y políticamente silenciosa es la verdadera antítesis del realismo socialista”. Aunque no era crítico de arte ni pedagogo ni filósofo, su prédica brotó en muchos campos del conocimiento y fue repetida -sin remitir a la fuente- en todo tipo de discurso cultural.

En 1966 *The New York Times* publicó que muchísimos intelectuales sobresalientes (André Malraux, André Gide, Jacques Maritain, T. S. Elliot, Benedetto Croce, Arthur Koestler, Raymond Aron, Salvador de Madariaga y Karl Jaspers, entre otros) habían colaborado, sin saberlo, en la provisión de información cultural y política a los servicios de inteligencia norteamericanos, a través de fundaciones (Ford, Rockefeller, Pollock, etc.) que funcionaban de pantalla. Es que los enemigos se habían dado cuenta de que actuar sobre la cultura es hacerlo sobre el pensamiento de la sociedad, incluso sobre los paradigmas que lo sostienen.

En medio de la guerra fría, el Mayo Francés significó la recuperación de la capacidad crítica de la política, del pensamiento simbólico, y la expansión de la resistencia a todos los niveles de lucha y todos los territorios. Detrás de las barricadas, las acciones artísticas tomaron formatos multifacéticos, como salidos de una kermés popular o de una fiesta pop. En la década del 60 estas propuestas generaron corrientes estéticas, grupos de activistas, animadores culturales y artistas individuales que con diferentes objetivos planteaban la crítica del canal de comunicación, del objeto artístico, del consumo de la obra, del sentido del texto, del rol del espectador, de la crítica, de las instituciones formadoras de artistas, de los espacios y modos de consagración y de las políticas culturales. Pero la sociedad capitalista desarrolló estrategias para absorber las innovaciones, cosificar la obra y mitificar el arte. En mayo de 1968 Julio Le Parc y Enzo Mari escribieron: “En Documenta comprobamos (...) que la función principal de las “instituciones culturales” reside en la sacralización del arte y (...) en la mitificación y su finalidad: la comercialización de la producción cultural”.

Entre nosotros, en medio de la dictadura de la Revolución Argentina (1966-73) Tucumán Arde! fue un ejemplo de ruptura desarrollado en Tucumán, Rosario y Buenos Aires por artistas disidentes del Di Tella, junto a universitarios, profesionales, gremialistas y estudiantes. Su compleja realización incluyó la recopilación de información sobre la realidad social y cultural de Tucumán, presentación de la muestra-denuncia en la CGT de los Argentinos y sus regionales de Rosario (3-11-1968) y Buenos Aires (25-11-1968), y una última etapa, que fue reprimida por el régimen.

Tucumán Arde! fue realizada entre muchos otros por Jacoby, Renzi, Paksa, Escari, Ferrari, Masotta, Naranjo, Rosa y Suárez. A este trabajo le siguieron otras acciones y exposiciones como *Malvenido Rockefeller*, Homenaje al Vietnam y la intervención en la Plaza Roberto Arlt, que reactualizaron la propuesta e incidieron en el campo político.

Durante la última dictadura (1976-83) se sucedieron dignos y valientes actos de resistencia cultural, siendo el más importante Teatro Abierto. La represión se enseñoreó en las instituciones de enseñanza artística, en los Premios Oficiales y en los Museos. En los Salones Oficiales los jurados agregaban censura a la autocensura, tratando de quedar bien con los procesistas. Sólo quedaba resistir y no parecerse a ellos. En 1983, antes de la convocatoria a las elecciones nacionales en que se recupera la democracia, se reinició la acción callejera de intervención con el Siluetazo que planearon Aguerreberry, Kexel y Flores en el centro de Buenos Aires el 21 y el 22 de septiembre, en el marco de la 7ª Marcha de Resistencia organizada por las Madres de Plaza de Mayo. Miles de manifestantes se transformaron en participantes activos para dimensionar el espacio físico que ocupan los 30.000 desaparecidos.

Ese día, mientras el gobierno militar decretaba la autoamnistía, en la Plaza de Mayo nació la idea de un nucleamiento de artistas que acompañara a las Madres y a los Organismos de los Derechos Humanos en las actividades posteriores.

Llegada la democracia comenzó una gran fiesta cívica que duró como 100 días. El gobierno creó planes culturales para socializar el consumo y la producción cultural. Pasado algún tiempo en los 90 pareció adormecerse la capacidad artística para exponer cuestionamientos en el campo político: se ha visto obra que remite a temas de la política, pero son pocas las realizaciones que actúan en el espacio de acción política, como Escombros, Etcétera, Máquina de Fuego, Periferia, el Grupo de Arte Callejero, o artistas individuales como Carlos Filomía.

Conclusiones

Decíamos que el arte está inserto en el proceso de comunicación de la sociedad y que su función es instalar en la conciencia la imagen (teatral, literaria, visual, musical, audiovisual) que complete o amplíe nuestra comprensión. Después de esta incompleta recorrida de más de 200 años de esfuerzos de producir con el arte situaciones políticas, es necesario señalar algunas conclusiones:

No todo objeto hecho para ser presentado como arte lo es, y a veces, la legitimación proviene de su inserción en el circuito comercial de arte.

La exposición en los espacios de arte da contexto a la obra, e incluso limita alguna de sus posibilidades para afectar la sensibilidad.

Así como la mayor parte de lo que se ve en las muestras de arte erótico no erotiza más que desde su iconicidad, es muy difícil que una obra que remite a los aspectos sociales pueda generar una transformación en la conciencia de los miembros de la sociedad.

Considero -con BRUTOS AIRES- que la situación política se resuelve en el espacio político y los mejores sitios son la plaza pública y la calle. Es muy difícil que la obra individual pueda afectar al campo político en el contexto de una galería o centro cultural. Una excepción es la muestra de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta que se insertó en la situación política por la intervención de vecinos poderosos de la Recoleta que la intentaron censurar y la reacción de la comunidad en defensa de los derechos de expresión.

La acción política se resuelve con la acción colectiva, grupal o sectorial en el lugar para manifestar o celebrar. Por ese motivo los grupos artísticos de acción política eligen el espacio público, se unen a las organizaciones políticas, como lo hicieron Tucumán Arde! (CGTA, FOTIA), el grupo del Siluetazo (Madres y SerPaj) y los que le siguieron y el GAC (HIJOS y ongs de DD.HH.) o el grupo BRUTOS AIRES en el que participo junto a Filomía, Hilal y Molina, y que actúa con la CTA y su Secretaría de Cultura. De ese modo se fortalece el discurso diluyendo la individualidad en el grupo y se enriquece la acción integrándola a los sectores en lucha. Estar en una organización de acción política permite afirmar la idea y tener la imagen abierta a la incorporación de nuevos modos de simbolizar.

Sorprendido ante tantas exposiciones que se autodefinen como “de arte y política” realizadas en este primer semestre del 2006, he querido apuntar algunos antecedentes que aporten a un debate abierto sobre el significado de semejante título y las posibilidades para la ambigüedad.

PROA
FUNDACION

**MUSEO
TAMAYO**
arte contemporáneo

AV. PEDRO DE MENDOZA 1929
Y CAMINITO, LA BOCA
II - C1013 1BQR

info@proa.org
www.proa.org

Jesús Soto

VISION EN MOVIMIENTO

Curadoras: Tatiana Cuevas - Paola Santocoy

Coordinación e investigación: Cecilia Rabossi

Hasta el 3 de septiembre de 2006

Sol Lewitt

WALL DRAWINGS



El objeto de estudio es la cultura latinoamericana, ¡y no es un detalle menor!

En este trabajo, titulado originalmente “Cultura Latinoamericana: Diferentes posiciones académicas en torno a su análisis” (1) la teoría crítica sobre nuestro continente se convierte en un torbellino de sesudas pasiones.

Andrea Wain

1) Este texto es una adaptación de un trabajo realizado para la asignatura Historia del Arte Americano II, dictado por Andrea Giunta en la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras en el año 2003.

2) Richard, Nelly. “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural”, en: Castro Gómez, Santiago y Mendieta Eduardo (Coordinadores), *Teorías sin Disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco, 1998. p. 268.

3) Las teorías poscoloniales pueden circunscribirse en tres teóricos co-

... en lo inacabado de una teoría latinoamericana de los bordes y de los entremedios, sensible al deshacerse y rehacerse de significaciones fronterizas (...) al plural en acción de las disparatadas escrituras periféricas o minoritarias que se retuercen sobre sí mismas para burlar la síntesis recapituladora del guión académico ... (2)

Actualmente podemos advertir nuevas localizaciones teóricas en los análisis de la cultura latinoamericana, tanto en lo que convenimos en llamar “centro” como en lo que denominamos “periferia”. Quizás con más tenacidad en los últimos años, los debates desarrollados en el campo de la cultura contribuyen y a su vez problematizan el lugar que ocupa América latina, ya sea en el campo de la cultura como en el del arte.

Una de las posiciones asumidas por las academias del primer mundo en lo que respecta al latinoamericanismo, consiste en analizar América latina haciendo uso y readaptando las teorías del poscolonialismo (3) en tanto instrumento de análisis, pero desde otros ángulos, semejante apropiación es objetada argumentando la necesidad de una herramienta específica construida a partir de las tradiciones mismas del pensamiento latinoamericano y evitando las categorizaciones extranjeras (4).

Es en este contexto que el autor Walter Mignolo no considera pertinente que dichas teorías poscoloniales pudieran adaptarse de un modo directo al caso latinoamericano, sino que propone pensar en un método que pueda aliar las diversas visiones de “América” de un modo constructivo, induciendo así a buscar una categorización crítica del occidentalismo desde América latina. La reflexión crítica que formula utiliza una expresión del cubano Roberto Fernández Retamar (5) en donde “posoccidentalismo” sería el término apropiado para poder abordar el caso latinoamericano. Cito: “Posoccidentalismo sería la palabra clave para articular el discurso de descolonización intelectual desde los legados del pensa-

miento en Latinoamérica (6)". Esta palabra encontraría su lugar "natural" en la trayectoria del pensamiento en América latina en donde, para los pensadores de dicho lugar, la superposición de poderes imperiales parece haber sido concebida no tanto en términos de colonización sino de occidentalización. Por lo tanto, en la utilización de esa expresión, predomina habitualmente la noción de un proyecto crítico y a su vez superador del occidentalismo, donde habría una emergencia de proyectos que trascienden la modernidad, acuñados por diferentes teóricos de América latina, a saber: el proyecto posmodernista, el poscolonialista, el posorientalista y el posoccidental. Dichos proyectos críticos de superación "actualizan y activan –según Mignolo– la descentralización y la ruptura de la relación entre áreas culturales y producción de conocimientos (7)". Nelly Richard coincide con él en cuanto que se está produciendo una transformación en el espacio intelectual, pero asimismo plantea la paradoja que encierra este mismo movimiento en la simulación de una des-territorialización del poder de representación de la misma academia metropolitana, relegitimándose a partir de una paradójica centralidad descentralizada. Es decir, el "centro" que al modo de estrategia incorpora subalteridades desde su propio aparato académico, naturalizando *lo otro*, insertando valores nuevos y ampliando los criterios tradicionales de selección, legitimando lo marginal y garantizando así la continuidad hegemónica (dinámica que se repite en diversas áreas e instituciones, no sólo las académicas). Deconstruir las estrategias del metadiscurso globalizador que las fabrica, sería dar un paso más a la propuesta positiva dada por Mignolo. Es aquí que Richard insiste en la localización concreta de la reflexión teórica, que "hagan de la 'diferencia' latinoamericana una diferencia diferenciadora: es decir, un proyecto múltiple y relacional de negociadas y conflictivas reinscripciones de la tensión identidad-alteridad en cada nuevo contexto de discursos que habla sobre la diferencia (8)".

mo Homi Bhabha, Edward Said y Gayatri Spivak. Dichos autores procuran dar cuenta de la condición subalterna trabajando en los centros metropolitanos y a su vez introduciendo en lo que sería el marco de la crítica al colonialismo un nuevo sujeto social que interactúa necesariamente con el proceso global.

4) Las teorías poscoloniales se ocupan desde diversas propuestas a analizar temas como la hegemonía y la periferia, lo dominante y lo subalterno, lo global y lo local, entre otros.

5) Fernández Retamar, Roberto, "Nuestra América y Occidente", en: Casa de las Américas 98, 1976.

- 6) Mignolo, Walter D. "Posoccidentalismo: El Argumento desde América Latina" en: Castro Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (Coordinadores), *Teorías sin Disciplina...* p. 32.
- 7) Ibidem p. 43.
- 8) Richard, Nelly. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural", en: Castro Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (Coordinadores), *Teorías sin Disciplina...* p.249.
- 9) Coronil, Fernando. "Más allá del occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no-imperialistas", en: Castro Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (Coordinadores), *Teorías sin Disciplina...* p.125.
- Produciendo dicha teoría local y teorizando la experiencia es que se subvierte la oposición entre la representación –la teoría– y la experiencia dada desde las prácticas latinoamericanas, afirmando el valor estratégico de un conocimiento localizado que va más allá de la relación desigual. La aceptación de una cultura global, obligada de algún modo a incluir voces hasta ahora desvalorizadas por la hegemonía cultural, no significa que las producciones no estén condicionadas por divisiones asimétricas del poder en las cuales, según Richard, en el intercambio se bloquean vías de reciprocidad.
- Existe una relación desigual de saber-poder que atraviesa y diferencia el hablar *desde* y hablar *sobre* Latinoamérica. El hablar *sobre* designa el poder intelectual, la producción de conocimiento de la teoría, ubicándose superior frente a un hablar *desde*, en donde predominan las prácticas y la inmediatez.
- Fernando Coronil coincide con estas posturas en las que las representaciones de América latina obedecerían al ejercicio de ciertas políticas epistemológicas llevadas a cabo por instituciones metropolitanas. Esto es, una construcción de la *otredad* producida desde occidente, otra típica estrategia del discurso colonial en donde, por ejemplo, la creación occidental del orientalismo sería una representación naturalizada por la cual se siguen reproduciendo las relaciones asimétricas de poder: "Los mapas no reflejan la realidad, sino que la describen desde varias perspectivas, generándola de acuerdo con puntos de vista particulares y con fines específicos (9)".
- Para pensar en la posibilidad de una trascendencia del occidentalismo, Coronil se refiere a una desterritorialización en donde se desdibujan las grandes cartografías de la modernidad al mismo tiempo que las subalternidades se relocalizan ya no fuera sino dentro de los países centrales, a consecuencia de las conexiones globales que amplían los márgenes para la contestación política. Dichas transformaciones producirían dentro de la misma academia *categorías geohistóricas no imperialistas*, abandonando así los mapas imperiales dibujados por la modernidad, en los que tanto la Historia como la Geografía dan cuenta de cómo prácticas disciplinarias sostienen estructuras de poder. Este desplazamiento reclama nuevas categorías *geohistóricas*. Mignolo rescata esta propuesta de Coronil como un modo posible de construir por un lado América latina en la nueva escena global y a su vez, edificar el puente entre pensamiento *en* América latina y estudio *de* América latina.

Esta propuesta del subalterno que emerge para ubicarse separado de la construcción hegemónica se asocia a la posición del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos que se inspiran, quizá acriticamente, en un proyecto de organización interdisciplinaria de intelectuales sudasiáticos dirigida por Ranajit Guha, en donde el subalterno emerge en dicotomías estructurales inesperadas, esto es, en las fisuras que dejan las formas hegemónicas y jerárquicas. O sea: proponer al subalterno no como un sujeto pasivo, sino en un papel activo que altera diversos campos del saber: esta es la propuesta de este grupo, que se inscribe como “democratizadora” y en donde la pluralidad en la investigación y discusión deconstruyen la configuración tradicional del Estado-Nación, “que han impedido que las clases sociales subalternas tomen parte activa en los procesos políticos y en la constitución del saber académico, sin reconocer sus contribuciones potenciales como capital humano (10)” .

En relación a esto, sin dudas resulta enriquecedora la postura de Richard, ya que no basta con que las teorías poscoloniales incorporen la figura de la otredad para que el otro real llegue a participar con voz propia en el debate metropolitano, donde la jerarquía del centro no sólo tiene concentración de medios y recursos sino que la autoridad opera como una estrategia de simulación y en donde los signos se convierten y traducen regulando una estructura ya impuesta. Es precisamente este monopolio del poder de representación el que permite controlar los medios discursivos, pero también, por el cual el subalterno como sujeto activo puede justamente contribuir en esta pluralidad necesaria a los estudios metropolitanos. Richard pone de manifiesto la importancia de la opacidad y lo difuso que no valida significados de identidad del régimen de visibilidad dominante, dando cuenta de que la *no-representación* burla la continuidad simplificadora de la representación institucional dejando en ese enigma un borde recargado de intensidad.

Por otra parte, Mabel Moraña (11) hace una crítica a la apropiación teórica del concepto de la hibridez de Néstor García Canclini incorporado por el centro de poder, convirtiéndose de este modo en uno de los ideogramas del pensamiento poscolonial que permite reconstruir la imagen de América latina facilitando a su vez una *seuda integración* de lo latinoamericano al aparato teórico hegemónico. También hace una crítica a la utilización del concepto de lo *subalterno* como fenómeno homogeneizador que intenta abarcar todos aquellos sectores subordinados a la praxis del poder. Moraña escribe irónicamente sobre el problema de la

10) *Manifiesto Inaugural*. Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. 1995. Trad.: Castro Gómez Santiago. p. 94.

11) Moraña, Mabel. “El boom del subalterno”, en: Castro Gómez, Santiago y Mendieta Eduardo (Coordinadores), *Teorías sin Disciplina...* p .233 -243.

12) Richard, Nelly. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural", en: Castro Gómez, Santiago y Mendieta Eduardo (Coordinadores), *Teorías sin Disciplina...*p.246.

centralidad de los discursos y su construcción posmoderna de América latina sin así dar respuestas posibles a las preguntas planteadas.

Richard se pregunta, ¿qué voces producen ese texto cultural latinoamericano? ¿Desde dónde? Observar cuánto de la inclusión de nuevas voces está al servicio de una liberación de otredades en un llamado momento globalizado, "ya no es posible una teoría latinoamericana que se piense independiente de la trama conceptual del discurso académico metropolitano (12)".

Incluso por razones de conveniencia epistemológica es necesario estar actualizado con dicho discurso. Negar la asimetría, cegarse frente a la inevitabilidad de una producción teórica hegemónica, que siempre la hubo aunque cambie de localización, es aislarse ilusoriamente y no permitir que lo asimétrico-conflictivo pueda formar parte de una nueva alianza de construcción teórica, en donde a su vez, en muchos casos, los autores de la academia metropolitana tendrían que revisar los escritos que evidentemente dialogarían con sus producciones enriqueciéndolas con autoridades de América latina. Es necesario interactuar con ellos: el objeto de estudio es la cultura latinoamericana y no es un detalle menor. Es una responsabilidad.

Bibliografía

Castro Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (Coordinadores), *Teorías sin Disciplina. Latinoamericanismo, Poscolonialidad y Globalización en debate*, México, University of San Francisco, 1998.

CHANDON

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



DISTEFANO

DEL 2 DE AGOSTO AL 9 DE SEPTIEMBRE

FABIO KACERO

La muestra del año

Florida 1000, C1005AAT
Buenos Aires, Argentina
Teléfono +54 11 43 13 84 80
galeria@ruthbenzacar.com

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

¿Qué es esto del Proyecto Ciudades?

Dossier Proyecto Ciudades primera entrega

¿Son las ciudades nuestro súper-yo? Hace poco, Pablo Siquier afirmaba: “nada me sugiere más que una ciudad. Definitivamente, las ciudades modernas son los grandes inventos del Siglo XX”. Pues bien, al igual que Martínez Estrada, pero desde la teoría del arte (ya en los ensayos críticos de teóricos, artistas, escritores e historiadores, ya en las confesiones de cada uno de ellos como habitantes) a partir de este número exploraremos este organismo desde todos sus escorzos. Una ciudad (cualquier ciudad) no es sólo una necesidad, o una fatalidad cultural: por el contrario, también puede convertirse en un arma, en un instrumento de transformación. Ahora bien, ¿bajo qué instructivo? ¿Cómo “usar” una ciudad? Ya sabemos, desde la irrupción de patafísicos y situacionistas, que no basta con pensarla o analizarla, sino que se hace cada vez más necesario inventarle otros usos. En esta dirección, las prácticas artísticas contemporáneas ensayan y prueban distintos caminos y métodos para intentar dar alguna forma a las sucesivas respuestas. El Proyecto Ciudades -del que hoy comenzamos su primera fase- pretende inventariar de forma flexible y antidogmática estas posibilidades. Primera fase, dijimos, porque durante los próximos meses y números de la revista distintos actores-especialistas narrarán síntomas de la ciudad (antes de desarrollar tratamientos, por supuesto, es sumamente importante saber construir útiles diagnósticos, observar y descubrir síntomas). Después veremos para qué.

Montevideo Outsider

Jacqueline Lacasa Anamnesis

Los cafés en Montevideo solían ser parte no sólo de la geografía citadina sino que constituían un lugar para la tertulia, un espacio donde producir y discutir ideas acerca de diversos temas, en particular los artísticos. Y es que aparecían en aquella escena los grandes maestros de la modernidad uruguaya junto a visitantes e inmigrantes, que en la primera mitad del siglo XX delinearon una forma de pensar y actuar como moderno.

Los cafés literarios sirvieron también como territorio de legitimación, de inclusión y de referencia de artistas y pensadores que se daban cita para hacer la historia. El Café Sorocabana fue uno de los lugares emblemáticos por naturaleza, junto al Café Brasileiro, (inaugurado en 1877) que mantiene aún sus puertas abiertas al público, como uno de los últimos baluartes. En aquella época los intelectuales surgían del boliche y un ejemplo claro es el que plantea Zum Felde en *Proceso intelectual del Uruguay* cuando sentencia: “Los caminos del intelectual empiezan precisamente donde terminan los universitarios”.

Ejercitando la memoria, podemos preguntarnos acerca de las rutinas vividas en el pasado montevideano, concretamente en los circuitos del arte, que en el libro *Los cafés literarios* Manuel Espínola Gómez (MEG), Nelson Di Maggio (NDM) y Gerard-Georges Lemaire se refieren así:

MEG: Nos reuníamos regularmente para constituir el grupo Sáez. Después tuve deseos de ensanchar el círculo. Entré en contacto con el pintor Luis Alberto Solari, que vivía entonces en Fray Bentos, en el departamento de Río Negro. Al comienzo éramos cuatro: Barcala, Ventayol, Solari y yo. No existía entre nosotros afinidad ideológica o estética. Nos encontrábamos en el Café Tupí Nambá en el que se reunían gran cantidad de artistas y escritores con los que teníamos contacto. Íbamos todas las noches. Pero una vez por semana se instalaban largas mesas en las que se sentaban muchos intelectuales, entre ellos el pintor Germán Cabrera y su mujer que era historiadora del arte, el escultor Furest, el fotógrafo Frangella, Nicolás Cuparo, que era al mismo tiempo peluquero y grabador, María del Carmen Portela, Jesualdo... (1)

Yo iba al Tupí Nambá de 18 de Julio, que era un bellissimo lugar. Tenía una decoración chinesca realizada por el artista italiano Albertazzi. Era como un gran túnel oscuro, un lugar delicioso, lamentablemente desaparecido al igual que los otros. Era muy diferente del Tupí viejo. También frente al Café La Cosechera que estaba en 18 de Julio y Río Branco o Convención. Allí conocí al escritor Yamandú Rodríguez...(2)

NDM: Nos reuníamos para comentar las exposiciones, los espectáculos. También para intercambiar noticias de nuestros amigos. Sabíamos así si

1) “Los cafés literarios. Montevideo” M. Espínola Gómez, N. Di Maggio y G. Lemaire. *Les Muses inquietantes*. 1998. Pag 44.

2) Op. cit. Pag 46

fulano viajaba o si mengano volvía. Nos interesábamos por la danza, la música y también por el fútbol. Ambos teníamos un amplio espectro de intereses intelectuales (3).

Los encuentros y situaciones citadas dan cuenta de una dinámica de intercambio y discusión. A esta época fermental de los cafés montevideanos y al amparo de la cual se formó la generación del 45 (años sesenta idealistas y explosivos), sobrevino la dictadura militar de 1973. Las investigaciones recientes (4) sobre los efectos de la dictadura en el campo del arte perciben sus profundos destrozos a nivel artístico, más que como un freno en la creación, como un corte en la trama productiva de los artistas y su posterior fragmentación. El corte en términos freudianos puede ser entendido como el desmembramiento de un cuerpo, el cuerpo social y productivo. Ante este corte se generaron otras formas de producción. El colectivo aprendió a crear desde la amputación ocurrida en la trama, lo simbólico de la creación bordeó los mecanismos de represión y se instauró, las más de las veces, en un diálogo descompuesto y confuso.

De ahí que la memoria sea otro mecanismo necesario para poder comprender la trayectoria de un cuerpo social creativo. ¿Cuáles son los flujos por los cuales el tejido social puede regenerarse y resistir al corte? Seguramente esta pregunta puede tener tantas respuestas posibles como subjetividades, produciéndose una fragmentación compuesta por autoreferencias, por recuerdos que se contraen y se superponen. En este sentido, la infantilización en la producción artística local es una de las posibles interpretaciones sobre lo ocurrido durante el período dictatorial y a la salida del mismo. Luis Camnitzer (5) la presenta como una forma de comprender el derrotero del campo local, pautado por una falta de "adulter", donde la "infantilización" se presenta como un régimen de afectación. En muchos casos se vuelve a etapas tempranas de la creación artística, manejando la libido primaria, que se perpetuó en una propuesta más juguetona que rupturista. Junto a esto, la propia dictadura promueve la "infantilidad" donde el autoritarismo instalado en el propio sistema educativo, impidió la generación de puntos de contacto y de enfrentamiento que llevaran a la recreación del proceso creativo nacional.

Otra forma de analizar la producción, que se cruza con la anterior, es la que señala el énfasis en lo íntimo (6), como forma de plasmar la existencia del discurso histórico y social a través de un mundo interno y autorreferencial. Las dificultades señaladas, y los esfuerzos que se han hecho por construir la memoria, muestran la importancia de incorporar esta tarea como un ejercicio necesario para poner luz sobre los efectos de la dictadura y bucear profundo en la genealogía del arte nacional de

3) Op. cit. Pag 47

4) "La hija natural de JTG" Jacqueline Lacasa, Montevideo, 2004

5) "Reblandecimientos y blandecimientos en el arte uruguayo", publicado en el semanario Brecha, el 10 de enero de 1992.

6) Tesis desarrollada por la Prof. Alicia Haber en "De la circunspección a la exploración de la interioridad", publicado en "historias de la vida privada en el Uruguay Tomo 3".

finis del siglo XX.

Rasgos caracterológicos

Una población envejecida, con poca fluctuación de arte emergente, una producción intelectual fuertemente marcada en los años sesenta por la generación del 45 y que hoy entra en colisión por el deterioro y la falla en los dispositivos educativos en los cuales se sustentó. Y que las nuevas generaciones intentan comprender desde escasos recursos en la sistematización de los archivos del campo de las artes audiovisuales.

Existe un archivo cementerio que responde al deseo de un coleccionista compulsivo cuyo único objetivo es incrementar su colección. Si este es el archivo con que cuenta el campo local se estará ante la manifestación de la pulsión de muerte. Pero el archivo no supone solamente un ordenamiento o domicilio para el pasado sino que crea una multiplicidad de relaciones, nodos o vasos comunicantes que se dan en la red de información que contiene. De esta manera el archivo deviene rizoma, mutando desde el orden cronológico o alfabético, abandonando una jerarquía *a priori* que no procede del contenido de la información, y adquiere un sentido funcional a la creación.

Cuando el archivo se entiende como diálogo, como un rizoma de múltiples entradas sin comienzo ni fin, entonces estamos en condiciones de formar la red necesaria para establecer ese diálogo. En ese instante el archivo propicia el reconocimiento del otro como un agente en tránsito que debate, para diagnosticar el lugar que se ocupa, que no responde a un modelo generativo o estructural (7) .

En esta búsqueda las nuevas generaciones ocupan lugares cuyo desafío esté en los procesos dialógicos para encontrar zonas de contacto en la producción local.

Situación y diagnóstico

La vertiginosidad con que opera el arte contemporáneo implica trabajar en diferentes sentidos y con diversas opiniones. En este entorno llegamos a una cartografía de opinión en la que diferentes agentes (artistas, curadores, críticos) responden acerca de la situación presente y el diagnóstico del campo del arte en Montevideo.

Enrique Aguerre (*artista, curador, docente, investigador. Encargado del Área de Medios Audiovisuales del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay*).

Es difícil hacer futurología en arte y menos después de estos dos últimos años donde la actividad local está bastante decaída por factores varios. Uno de estos factores -que me interesa resaltar especialmente- es la falta de profesionalización de los artistas nacionales que no terminan de entender que no bastan las buenas intenciones ni el esfuerzo personal

7) Gilles Deleuze y Félix Guatari: Rizoma.

para desarrollar una actividad cada día más compleja como es la práctica artística contemporánea. Sin asumir las cosas que no hacemos o hacemos mal seguiremos repitiéndonos en el error.

Raúl Álvarez (Rulfo) (*artista y curador, docente, licenciado de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República Oriental del Uruguay*).

El campo del arte contemporáneo uruguayo dista bastante de ser un entramado sólido y fluido. El mercado es ínfimo, la producción teórica es casi inexistente, la crítica es lacónica y superflua, el espacio otorgado por los medios es irrisorio, la promoción estatal está paralizada y la producción se ve distorsionada por la imposibilidad de dedicarle el tiempo necesario a la actividad (por causas económicas evidentes).

A los artistas contemporáneos se les dificulta: aprehender conocimientos referidos a la estética y el arte, acceder a publicaciones con información actual (Internet es un avance), emplear recursos económicos con soltura y encontrar lugares donde intercambiar ideas (la FAC es de los pocos).

De todos modos pueden y lo están haciendo. Estos están investigando con nuevas formas de comunicación y con lenguajes altamente codificados: pintura, escultura, ready mades, ensamblajes, collage, instalaciones (tímidas por sus costos), fotografía, audio, multimedia o video (conseguir un cañón de proyección es más difícil que cubrir el Pont Neuf). Actualmente, y lo digo con orgullo, hay muchos artistas locales contemporáneos que aportan conceptos y visiones diferentes, que creativamente amplían nuestro limitado campo cultural. Hoy se puede afirmar que se puede ir a una exposición y sorprenderse de lo que se ve sin necesidad de encontrar consuelo sólo en el premio Turner o la Documenta.

Patricia Bentancur (*curadora, artista, crítica de arte y directora de Exposiciones y Nuevos Medios del CCE - Centro Cultural de España en Montevideo*).

El vacío académico o el simulacro cultural: Si entendemos al campo del arte como un sistema donde interactúan los tres grandes rubros de la producción artística: formación, producción y pensamiento, podremos entender rápidamente el simulacro al que estamos asistiendo, no solamente en Montevideo Uruguay. Lo que algunos llaman el “fundamentalismo democrático” aplicable a otros temas, se verifica también en este campo que da cabida al empleo de la nomenclatura sin el contenido. Mientras viví en Madrid, se sostenía una polémica pública, del por qué no se designaba al hoy Museo Nacional Reina Sofía, justamente con el “título” de Museo. Pasaron muchos años y el espacio y su colección debieron someterse a grandes cambios, para que el Estado, con sus reglas y condiciones establecidas, pudiera adjudicarle la categoría de Museo.

Pongo este ejemplo, por su simpleza y elocuencia. El sentido de “valor” se desdibuja por la inclusión no analítica y simplista de casi cualquier cosa. En estos países, muchos lugares se autodenominan con el título de museo, fundación, etc., y casi cualquier persona, asume livianamente el título de curador, artista o crítico. Este exceso de permisividad que se ejerce en sentido bilateral, el que lo hace y el que lo legitima con idéntica impunidad, es una de las causas, que deterioran a un sistema genéticamente complejo y expuesto continuamente a su inherente fragilidad. Estamos asistiendo a uno de los mas grandes simulacros de la cultura donde se habilitan y legitiman “híbridos” inconsistentes. Al “todo vale” en el que parecía amparada la producción del arte de estas ultimas décadas, se suma algo más grave que es el todo vale de la producción de pensamiento y teoría.

Todo esto crece al amparo de un vacío académico, la falta de criterios fundamentados y de evaluaciones constantes. Esta desarticulación del sistema nos expone una problemática compleja y de difícil solución.

Hay algunos ejemplos aislados de buenas intenciones, pero como sabemos los voluntarismos, en este como en cualquier campo, son insuficientes.

En los últimos años, hemos asistido a infinidad de foros de discusión y debate sobre el ejercicio de la práctica curatorial. Es probable que la evidencia sobre la prácticamente inexistente formación específica, obliga a este debate continuo. En cambio, las otras áreas, “parecen” contar con recursos idóneos de formación. Tanto el arte como el pensamiento -llámese, crítica, periodismo cultural o ensayo filosófico- cuentan con respectivas universidades, donde supuestamente se generan las herramientas de reflexión y elaboración necesarias para la implementación “profesional” de la teoría del arte. Podríamos pensar a partir de esto que la situación es tanto más grave en el área de producción de obra y pensamiento. Desde esta base, entiendo que es fundamental revisar en profundidad los ámbitos de formación académica para poder elaborar un diagnóstico y trabajar en consecuencia. A la discusión permanente sobre el ejercicio de la curaduría, se suma una discusión más reciente sobre cuál debe ser la formación de los artistas contemporáneos. Estos cuestionamientos, se sostiene a lo largo de años de trabajo y análisis, en este momento están teniendo lugar las diferentes instancias programadas por el equipo curatorial de Manifiesta 6, la bienal europea de arte contemporáneo que propuso como tema central de esta edición un ensayo de escuela de formación artística y cómo se complementan y desafían cada uno de los campos que habilitan la distribución, difusión y todas las etapas que completan el funcionamiento del sistema. Existen muchos profesionales y técnicos de este país y de la región que están capacitados para hacerlo. La decisión política en este sentido es fundamental para que sea un cambio sustentable y consecuente.

Clío Bugel (*artista, curadora, crítica de arte y licenciada en Filosofía de la Facultad de Humanidades de la Universidad de ROU*).

El "mundo del arte" es uno de los tantos "mundos posibles" que se pueden considerar en base a las lógicas divergentes del siglo XX, que utilizaron esa expresión para habilitar la posibilidad de un tercer valor de verdad, ni verdadero ni falso. Como mundo posible, se puede decir que es una ficción. Y como ficción que es, funciona en diversos escenarios ajenos entre sí, donde parece no importar la discontinuidad porque ésta será dada al final (ese final, según Arthur Danto, es la filosofía, que por supuesto también es el principio).

El mundo del arte uruguayo no es una excepción a esa regla. Lo que sí parece una excepción es la (aparente) insolencia para pensarse a sí mismo sin plantearse preguntas que no tienen respuesta. Y la dificultad para salir de la emboscada de los malentendidos y las acusaciones. Hace falta pensar por qué no tenemos una estructura oficial y no oficial que refleje lo que se reconoce en forma casi unánime como una rica y extensa tradición artística. Hace falta discutir sobre la ausencia de apoyo, de fondos, de formación y profesionalización en cada sector -artistas, críticos, curadores, teóricos, etc.- para elaborar argumentaciones y crear un modelo viable que existe en la práctica diaria, pero no cristaliza en el imaginario.

Julia Castagno y Paula Delgado (*artistas, integraron el Movimiento Sexy junto a Dany Umpierrez, Martín Sastre y Federico Aguerre. Actualmente ambas artistas desarrollan el Proyecto de Intervención: Expansiva*).

Situación: mucho talento, poca prensa. ¿Qué se hace con lo que se produce?. Falta de convocatoria. El medio es conservador. El arte más comprometido con su entorno es el que menos se vende en el mercado. Falta de comunicación entre los núcleos de producción artística. Vemos que por la propia idiosincrasia hay pocas instancias de intercambio.

Diagnóstico: necesidad de intercambio con el exterior. Los colectivos favorecen la autogestión y la inserción en el medio. Falta de análisis crítico, de elaboración teórica sobre el campo del arte en el Uruguay. Expansiva es un intento de contribuir al diálogo entre el mundo del arte y la sociedad.

Tamara Cubas (*artista, docente, codirectora del proyecto artístico Perro Rabioso y licenciada de la Escuela Nacional de Bellas Artes de ROU*).

Creo que el impulso y desarrollo de las artes audiovisuales en Montevideo en particular el videoarte, depende de las organizaciones, grupos y personas que en forma independiente llevan adelante proyectos relacionados con la creación y la producción. En estos tiempos las herramientas audiovisuales son más accesibles que nunca y la imagen en movimiento pertenece a nuestra cotidianeidad. Es relativamente sencillo producir videos, por sus costos y accesibilidad de los softwares y cámaras.

El videoarte aquí tiene un desarrollo oscilatorio porque justamente de-

pende de la vida de los grupos y de las personas que en su momento lo sustentan. Carecemos de espacios institucionales y oficiales que alberguen la creación audiovisual para que este género pueda tener un desarrollo constante y ascendente.

Concretamente hablando de videodanza recién a partir del año pasado se puede hablar de videodanza en Uruguay, ya que hay un número de trabajos a tomar en cuenta, aunque en general se tratan de las primeras experiencias de los realizadores en este lenguaje. Hay que seguir ayudándolos en esta etapa inicial, con incentivos a la producción, eventos y festivales donde presentar los trabajos, poder visualizar realizaciones de otras partes del mundo y generar reflexión crítica sobre esta práctica.

Desde Perro Rabioso hacemos nuestro aporte con la Videoteca Montevideo en cuanto a videoarte en general y en particular con la Videodanza con el FIVU, Festival Internacional de Videodanza. A veces me pregunto qué pasará cuando ya no podamos seguir adelante con este tipo de proyectos, ¿será que otros tomarán la posta como lo estamos haciendo nosotros ahora?

Pensando a largo plazo, deberían los institutos de formación como la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Cine, etc. incorporar el videoarte en su currículo y alguna institución oficial realizar incentivos a la producción o apoyar las iniciativas existentes para asegurarse la continuidad de las mismas.

Fernando López Lage (*artista, curador, docente y director de la Fundación de Arte Contemporánea - FAC*).

La situación es muy singular y tiene que ver con las propiedades de Montevideo y su idiosincrasia.

La fragmentación se hace carne y se pueden observar islas de producción con énfasis en tópicos localistas (menos vinculadas a la Fundación de Arte Contemporáneo FAC) y las de mayor proyección y más globales (más vinculadas a la FAC).

Falta archivar producción contemporánea, pensamiento, reflexión, pero en eso estamos. Las políticas culturales siguen siendo nulas a la hora de hablar de contemporaneidad. La ausencia de formación académica es otro factor desencadenante, curadores, críticos desarrollan su gestión *self made man*. El campo del arte en Montevideo está fragmentado y sus agentes no coinciden a la hora de hacer una lectura de la producción.

El fenómeno es la cantidad de grupos aislados que emprenden tareas de investigación y difusión y de aquí se desprende el multirrol que desarrollan los artistas y curadores, cosa que antes no era tan evidente.

El pronóstico es alentador si se mantienen las ganas de producir en grupos y generar fuerzas para promocionar las ideas por medios alternativos. Generar redes que permitan a los proyectos salir del país y hacer que los extranjeros convivan de la mejor manera con los nuestros.

Intercambio, gestión grupal, y la sistematización de la producción parece ser el pronóstico más factible.

Las publicaciones independientes tienen un lugar preponderante y reflejan también los vacíos que dejan las instituciones que siguen sin renovarse.

Manuel Neves (*crítico de arte y curador independiente, desde el 2005 vive y estudia en París*).

Problemas estructurales: los problemas más importantes en las artes visuales en Uruguay están vinculados con la estructura básica de funcionamiento de tres instituciones clave y estrechamente relacionadas: el Museo, la Academia y la Universidad. Estas instituciones sufren estructuralmente problemas graves de funcionamiento y desarrollo.

Los museos carecen de un presupuesto que les permita funcionar coherentemente, esto no sólo da como resultado una política museográfica y curatorial errática, sino que pone en peligro la conservación misma de su acervo.

Parece lejana todavía la posibilidad de crear una licenciatura en Historia del Arte en el seno de la Universidad de la República y aún más la creación de un instituto de investigación de Historia del Arte.

La ausencia en la agenda política actual de una política coherente a nivel cultural parece no molestar a nadie. El gobierno de izquierda (que yo voté) ha creado una falsa oposición entre cultura y educación, entre políticas culturales y políticas sociales. Limitando la actividad cultural a lo que falsamente se identifica como popular.

La actividad de las artes plásticas entonces es vista como elitista y excluyente, en definitiva una actividad de intelectuales sin conciencia y ubicación en el contexto social actual.

En la medida en que estas estructuras no funcionen, el artista y su producción seguirán estando a la deriva, en el sentido más amplio que se le puede dar a esta palabra. La creación o el desarrollo de un mercado de arte no resuelve el problema, sino lo agudiza.

Juliana Rosales (*artista, curadora, docente y arquitecta de la Universidad de la ROU, miembro de la Fundación de Arte Contemporánea*).

La pregunta que me parece relevante es cómo la llegada de lo digital ha modificado el proceso de ideación en el campo de la arquitectura en nuestro medio. Preguntarnos si elementos que usualmente consideramos propios de lo digital como la no linealidad, la interactividad, el control sobre el proceso, etc., han sido apropiados por la disciplina arquitectónica. La digitalización de imágenes aparece en cada fase de trabajo de arquitectos, diseñadores, escenógrafos y todos aquellos que de una forma u otra están implicados en la creación de espacios. En lo que tiene que ver con la producción arquitectónica habitual contemporánea en nuestras ciudades, los procesos y formas espaciales son prácticamente incon-

cebibles sin los medios informáticos disponibles.

Al ver imágenes que crean los estudiantes de arquitectura, o parte de la nueva producción en Buenos Aires y Montevideo esa idea parece consolidarse. Pero al entrar en el campo de “lo real”; lo construido o dibujado aparece más ligado a la *representación* de las posibilidades creadas por los medios digitales que su *propio lenguaje*. Quizás sea un tema de tiempo y disponibilidad tecnológica, pero en mi opinión por ahora la arquitectura parece más relacionada con una determinada estética asociada culturalmente a los nuevos medios que con sus características determinantes.

Santiago Tavela (*artista, crítico de arte, docente. Integra el equipo de Curadores de la Sala de Exposiciones de la Intendencia Municipal*).

Montevideo genera periódicamente momentos de cierta efervescencia y expectativa, afortunadamente en varios de esos momentos he promovido eventos en los que algunos artistas han logrado evadirse del círculo endogámico claustrofóbico local.

Este estado de encierro es percibido por varios teóricos y artistas como normal, supongo como forma de justificación de su fracaso y de transferencia del mismo a terceros. En general se trata de agentes que han accedido a sus posiciones por antigüedad y falta de competencia por parte de sus pares, como si el campo del arte fuese una gran oficina pública cuyo sistema burocrático es el principal freno para su posible cambio. Esto sucede en el campo teórico y práctico de la producción artística y cuenta, como elemento reproductor, con el apoyo del sistema educativo, que en la formación teórica carece de centros de capacitación sistemática y en lo práctico (IENBA) el centro calza perfectamente en la metáfora de la oficina pública.

El medio institucional educativo tiene una estructura difícil de cambiar, por la natural resistencia al desplazamiento de las figuras dominantes, por lo tanto los cambios se pueden dar por impulsos personales de artistas y teóricos, sin una infraestructura de reproducción importante, por lo que estimo seguirá pasando lo de los momentos de efervescencia de los que salen promovidos algunos agentes pero contra la corriente.

Martín Verges (*artista y docente*).

Horizontales: 2) Triste en idioma inglés. 6) Ciudad en costas del Río de la Plata fundada por Bruno Zabala. 12) País donde son naturales los uruguayos. 13) Iniciales de Carlos Bueno y Cristina Barú. 14) Camino que uno se propone seguir en lo que intente. 17) Gramínea de Amér. Merid. que se estima como pasto de gran fuerza. Hacerse la _____. 19) Color castaño, pardo. Comerse un _____ o tragarse un _____.

VERTICALES: 6) Forma prefija del griego mikrós, pequeño. 7) Del guaraní umbú, árbol fitolacáceo, con la corteza gruesa y blanda y Fermín

Hontou. 1) __ boca cerrada no entran moscas. 15) Iniciales de Malena Muyala y Marta Minujín. 8) Sepulcro. 2) ___ o no ___, es la cuestión. 16) To be __ not to be. 3) Asociación de Veterinarios del Uruguay. 4) Cavar en idioma inglés. 17) Río de Italia. 9) Yo dudo, tú dudas, él duda, nosotros dudamos, vosotros dudáis, ellos _____. 10) Iniciales de Eber Almeida y Ezequiel Acuña. 5) En el día presente. 18) __ pan, pan; __ vino, vino.

		1		2	3	4		5
6	7		8				9	10
			12					
13								
14		15		16		17		18
		19						

Pronóstico

La diversidad de opiniones recolectadas muestran las inquietudes sobre un terreno en movimiento. Las tensiones propias de enfrentar nuevos desafíos, partiendo de estructuras corroídas, invitan a incorporar todas las tecnologías de información al campo del arte. Esto implica determinar estrategias para el manejo de archivos, estrechar los procesos dialógicos (que en la actualidad se aceleran a través de los medios electrónicos), generar un ámbito adecuado para producir estudios visuales y para la educación en sí misma.

El trabajo multidisciplinario puede visualizarse como una de las vías de salida para desarrollar la capacidad de este territorio “psicológicamente potente” (Michael Fried *dixit*). Lo cierto es que no estamos lejos, de encontrar el “punto de sutura” del entramado creativo y de su propia narrativa. Por ello, al igual que Slavoj Zizek, creemos que existe un plus en el proceso creativo que ningún discurso puede absorber y ese plus es el que mantiene a Montevideo emergiendo, desde Lord Ponsonby hasta el siglo XXI, como un outsider.

Una experiencia vital plagada de vicios inmundos

Sobre el proyecto Porno Paisaje

Sebastián Alonso

En determinado momento fue necesario ubicar forzosamente nuestro proyecto Porno Paisaje en un marco ciertamente convencional, al menos a *priori*, como lo es una publicación. ¡Y lo mejor: formato libro! Pero ese marco no debería pretender cosificar al muerto sino auspiciar y trabajar con el ablandamiento y el desdoblamiento de sus formas. De hecho Porno Paisaje se encarga de presentar otra cosa: a Alexina B. Vaya asunto, personaje que no hace sencilla su clasificación o cosificación. Ese brillante momento comenzó a suceder ya entrado el 2005, paso siguiente a la transitada y espectacular escena mediática. Considero a este momento, al proceso iniciático en la creación de Alexina, como la generación de una distancia prudente al ya cosificado (desde diferentes sitios) proyecto madre. Esa distancia fue y es la acción constitutiva de tan amorfa realización.

En los sucesivos actos de Porno Paisaje en donde se conformaron un amplio espectro de medios de representación (fotografía, video, performance, instalación, texto), nunca hizo falta un “cierre” tan formal, autoritario y por momentos algo arbitrario como este trabajo-libro. Pero así fue. Ayudados por los auspiciosos y esperados efectos contingentes del proyecto Porno Paisaje, se produjo una superficie de posibilidades de acción en el papel, para futuras acciones de “devolución”.

A propósito, vuelvo a sugerir pero ahora desde otro sitio, un envite de un estadounidense que anuncia en un periódico: “¡Envieme un dólar!”.

Éste “...recibió varias decenas de miles de dólares. No prometía nada a nadie, ni siquiera era una estafa. No decía: 'Necesito un dólar', dejaba en el aire de alguna manera la posibilidad sutil de un cambio milagroso.

Algo más que una equivalencia. Un envite. Los desafiaba (...). Nunca se sabe, siempre puede funcionar (diez mil dólares a vuelta de correo), y, en ese caso, es el signo del favor de los dioses (¿cuáles?), los que han puesto el anuncio (1).”

¿Que es verdaderamente lo que importa? ¿El envite mismo, la “puesta” de alterar el orden de las cosas? Si bien es reciente el lanzamiento de Alexina, en su “puesta” se puede percibir fácilmente desconciertos y aperturas desde las respuestas de lectores y veedores. Comportamientos predecibles y otros no tanto: ¿un libro, un catálogo, un conjunto de ensayos...? Aún sigo pensando en los efectos de devolución a través de los sujetos que enviaron ese dólar. ¡Qué sencillo y qué complejo! Y comienzo a seguir esperando ese conjunto de devoluciones necesarias para hacer de nuestra propuesta una experiencia vital plagada de vicios inmundos.

¿Y por qué no?, contradecirnos a través de un quinto acto de devolución...

1) Baudrillard, Jean. *De la seducción*. En *Porno Paisaje* presenta Alexina B, pág. 13, Sebastián Alonso, Martín Craciun, 2006.

Estos personajes de la mentira produjeron una suerte de encuentros chispeantes

Presentación y ¿epílogo? del proyecto Porno Paisaje

**Sebastián Alonso
Martín Cracium**

Porno Paisaje presenta en Alexina B su cuarto acto.

Este pretende ser un proceso de intercambio en donde se conjugan actores diversos y reflexiones simultáneas. Alexina B es una publicación y a la vez un acto, cuya celebración es Porno Paisaje. Este cuarto acto busca cerrar una experiencia estética, y nos obliga a formatearnos desde el lenguaje escrito y el papel, revisitándonos en el estado procesual de la obra. Los medios y el público son su componente básico, su realidad. Es en ellos en donde se desarrolla aun este último acto, y es a ellos a quienes se dirige.

Reunimos en Porno Paisaje imágenes y escritos que, desde sitios diferentes, acosan lo que aún nos mantiene en velo: la operativa del engaño (el simulacro), y cómo por momentos podemos magnificarlo o destruirlo. Nos preguntamos: ¿quién observa, quién escruta, quién define, quién es? Es la seducción la imagen que nos guió en los últimos casi tres años mientras preparábamos el material bruto y los actos de Porno Paisaje. Esta figura corpórea e inmaterial, conectada y solitaria, verdadera y simulada, viene operando en nosotros en diferentes niveles. En lo reflexivo, en cuanto a la seducción casi como fenómeno político y estratégico. En la experiencia, desde la primera fotografía hasta la confabulación espectacular del necesario maquillaje para una entrevista en un set de televisión.

Enfrentarse a simuladores continuos en escenarios diversos (hombres-hombres, mujeres-mujeres, hombre-mujer, mujer-hombre) generó en principio la posibilidad de hacernos cómplices en algún comportamiento. Nicole arrugaba un par de diarios mientras preparaba su cuerpo para la acción. De pronto, irrumpió Natalie, interrumpiendo los últimos detalles de la nueva anatomía en Nicole. La habitación cambió su escena, los tres protagonistas o al menos dos de ellos, se encargaron de ficcionar aun más sus diálogos. Nicole se apresura, y poco calma, deja entrever el rostro de Monroe en sus pechos.

Comienza a disfrutar de su nuevo personaje.

Estos personajes de la mentira produjeron una suerte de encuentros chispeantes con ciertos (otros) personajes observadores. Nuevos espacios para el encuentro, nuestras chicas divirtiéndose con las reglas del juego, encontrándose con miradas preocupadas hacia una cámara atenta. Los cuerpos comienzan a mirar otros cuerpos presentes reconociéndose o rechazándose. Es entonces cuando comenzamos a jugar con el otro, con nuestro modelo, con el espacio, con el público, con la cámara, con nosotros mismos. Es en el lugar de la acción en donde reside el motivo esencial de este complejo de imágenes y textos que presentan a Alexina B. Como en la búsqueda del “tercer lugar” que provoca una imagen junto a otra, nos proponemos situarnos en un juego de relaciones en las que texto, imagen y formato supongan ese nuevo lugar.

Alexina B es el final y el cero de un proceso, nos seduce la mecánica del *counter*, volviendo sobre su principio.

Epílogo, ¿el juego?

La preocupación inicial en *Porno Paisaje* al momento de montar o escenificar nuestro trabajo, fue la de ordenar el material de acuerdo a un criterio (no pautado de antemano) en donde predominarían las instancias de observación, de encuentro y de relación. En ese proceso de colocarse en observador y en sujetos dueños de un plan, de una estrategia, fuimos absorbidos por la propia mecánica de las reglas de un juego que nosotros mismos veníamos idealizando desde un comienzo. Nuestro asunto devino, en definitiva, en una “simple” propuesta de juego, que lentamente comenzó a trascendernos. Los insumos para la conformación de las primeras reglas de este juego fueron las conexiones entre imágenes, la ubicación (instalación en el espacio) del material en locales de grandes dimensiones, la arquitectura y sus posibilidades, el tamaño de la imagen en relación al cuerpo observador y cómo este se posiciona en relación a los otros cuerpos.

El juego no tiene mayor destino, se proponen más, como promoción, el suceso, el encuentro y la observación en un determinado sitio. Al menos en principio.

Podríamos decir que hoy entendemos a aquel juego casi como un acto de "inmoralidad". No sólo porque en ese momento no creímos lo suficientemente en ello, sino porque entendimos necesario proceder sin creer verdaderamente en ello. Nuestra posición fue iniciar un proceso de fuerza que escapase a nuestro control, que en definitiva fuese más "grande" que nosotros, lo que derivó en una fuerza de provocación a través de un juego que comenzó a desafiarnos, a posicionarnos incluso como espectadores.

Pero todo esto no supuso la negación de un acto de compromiso; al contrario, generó una suerte de desafío personal y colectivo a involucrarse en un proceso iniciático y vertiginoso, y lo más seguro: desconocido. Este proceso de incertidumbre quizás haya comenzado por el intento de liberar ciertos signos de su referencia (de la imagen y sobre todo de nosotros), dejar irradiar la violencia y la fascinación radical y directa de los "signos convencionales" que estaban allí. Los signos convencionales en las imágenes fotográficas, en el encuentro de ellas, en todos nosotros, en un lugar lleno de reglas sin fundamento.

Es importante primero disponerse a la ceremonia (cualquiera sea). Y luego, si hiciera falta, manosear sus límites y su orden: alterarlos, provocarlos. Nuestra idea de generar un nuevo territorio instalado que promueva relaciones nuevas y arbitrarias -quizás carentes de sentido- hizo posible el encuentro de diferentes miradas: miradas de los que observaron las reglas del juego, de los que callaron, de los que refunfuñaron y de los que se salieron del mismo. Nuestra idea de generar un nuevo territorio instalado que promueva relaciones nuevas y arbitrarias, -quizás carentes de sentido- hizo posible el encuentro de diferentes miradas: de los que promovieron la "ley" como fuente de discurso, de protesta, de texto que "describe un sistema de sentido y de valor virtualmente universal", en definitiva: de verdad.



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**

Coordinador: Dr. Norberto Griffa

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

Coordinador: Lic. Enrique Valiente



Sede Académica Caseros
Valentin Gómez 4838

Informes e inscripción

4759-3528

Info@untref.edu.ar

4759-3537

viajobien.com

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

Incluye: **u\$s 441.-***
Pasaje aéreo
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

Cotidianeidad es en el presente contexto una palabra importante

Hace pocos meses atrás se realizó la primera edición de RIAA, Residencia Internacional de Artistas en Argentina, ideada y gestionada por Diana Aisenberg, Melina Berkenwald, Marcelo Grosman, Gachi Hasper y Roberto Jacoby. Para empezar a hablar de este proyecto mejor comenzar por el principio.

Melina Berkenwald

Residencias

¿Qué es una residencia de arte, cuál es su función educativa y por qué es importante en el desarrollo profesional de un artista? En mi opinión una residencia de arte es un espacio de encuentro entre artistas, y entre uno o varios artistas y un nuevo sitio de trabajo incluyendo a quienes integran dicho medio artístico. Es una plataforma de diálogos accionando intercambios de distintos tipos: informaciones, experiencias, formas de trabajo, ideas, formas de ver y de pensar. Complementan de distintos modos el posible aislamiento de los artistas y cumplen un rol educativo clave ya que los artistas aprenden del contacto directo con sus colegas y con un ámbito distinto de producción.

La mayoría de las residencias hacen que los artistas se trasladen a un nuevo sitio fuera o dentro del país donde viven, incluso dentro de su mismo entorno o ciudad acercando por ejemplo dos espacios de trabajo diferentes (artistas en residencia en un centro científico, etc.). El enmarcado temporal y espacial de las residencias da al artista la posibilidad de centrarse en su obra en tiempo continuo, y de externarse temporalmente en un nuevo lugar. Los formatos también varían según la convocatoria que cada proyecto realiza. Por ejemplo, algunas residencias convocan artistas que trabajan con un medio artístico determinado. Otras tienen límite de edad o invitan a artistas de sitios específicos (como las residencias que engloban sólo a países nórdicos, o a una región de un país, etc.). También se da el caso de residencias que eligen proyectos cuya convocatoria tiene intereses particulares de acuerdo con los objetivos y necesidades de la entidad auspiciante.

Otras variables importantes son la duración temporal y la cantidad de participantes que congregan. Por ejemplo, algunas residencias invitan a pocos artistas a pasar uno o varios meses en un nuevo entorno; incluso

hay algunas que duran un año o más. Otras se comprimen en tiempo pero convocan a una mayor cantidad de artistas y países, multiplicando la fuerza del intercambio y la interacción entre pares. Acercan geografías o, mejor aún, crean una nueva zona de contacto entre distintos sitios posibilitando comunicaciones directas que generan un ámbito internacional en un mismo centro por un tiempo dado. A este último formato, corto en tiempo y amplio en número, pertenece el proyecto RIAA, que reunió por quince días a veinticuatro artistas (contando a los cinco integrantes del grupo organizador). RIAA se definió también por la idea de lo “múltiple” o variado: convocó a artistas visuales de entre 25 y 60 años, de doce nacionalidades, trabajando con medios distintos y variados, y sin necesidad de presentar proyectos a-priori salvo que fuese por motus proprio.

Valga aquí una aclaración. RIAA es un proyecto independiente de autogestión, que contó y cuenta con el apoyo de varias organizaciones, fundaciones, instituciones privadas y públicas del país y el exterior, y de personas particulares. También se conecta con la red de residencias del Triangle Arts Trust de Inglaterra, que ha iniciado residencias similares desde los años ochenta. Algunos llaman “*workshop*” (taller) a este tipo de residencias para diferenciarlas de las que duran más tiempo. Desde RIAA nos pareció confuso titular esta experiencia de dicho modo, ya que el proyecto no remite ni a la idea del taller del artista ni al formato de taller de enseñanza con la dinámica alumno-profesor, definiciones que para nosotros confunden estos proyectos, tanto en idioma inglés como español. Por el contrario, nos pareció que la idea básica y pura alrededor de la cual gira una residencia de arte es el eje principal de RIAA y que su duración en tiempo (quince días) no altera ni su objetivo ni su función ni su importancia. Más aún, el aspecto de residencia que se centra en el

“estar” en un nuevo lugar se despliega si no en tiempo en el grupo que genera un nuevo ambiente de trabajo. En el caso del artista que vino del exterior, el contexto local se reforzó quizás gracias a la cantidad de participantes argentinos (la mitad del grupo), mientras que en el participante argentino, el aspecto internacional de RIAA se benefició porque otra mitad de artistas decantó en un variado cocktail de sabor internacional.

Inicios de gestión

¿Cómo fue RIAA 2006 y cómo se inicio la gestión?

En mi caso en particular, el proyecto ya había comenzado a gestarse a mediados del 2003, cuando fui invitada a participar de una residencia similar en una isla del extremo del noreste de Escocia. Hasta ese momento no había participado de dichos encuentros ni tenía noción suficiente de lo fructífero que podían ser dichos espacios. Recuerdo que al invitarme a Escocia me dijeron simplemente que el propósito del encuentro era conocer a otros artistas, generar contactos, trabajar en mi obra como quisiera en reacción al nuevo lugar y seguramente de forma distinta a mi trabajo de taller y que era un contexto ideal para hacer obras en progreso (*work in progress*) y experimentales. No voy a centrarme mucho más en dicha experiencia, salvo decir que en esos diez días conocí a casi veinte colegas de quienes aprendí muchísimo, que la “convivencia” entre artistas que no se conocían generó en poquísimo tiempo fuertes amistades, que realicé obras que continúan siendo referentes útiles en mi producción actual, y que la concentración en tiempo y espacio de la residencia me permitió observar mi manera de trabajar como artista de forma más contundente que en otros contextos de trabajo. Y podría seguir la lista de beneficios. Desde ese momento quise compartir dicha experiencia, útil para los artistas y todo el medio.

Ya con la idea de regresar a la Argentina luego de estar viviendo en Londres bastantes años, vine por dos meses al país para planificar mi regreso y ver la posibilidad de armar un proyecto similar junto a artistas locales. Por intermedio de mi hermana conocí a Clari Cristal, quien me sugirió hablar con Gachi Hasper, que en ese momento estaba en plena gestión del proyecto Sala 2 en el Centro Cultural Borges. Así, en una inauguración de una muestra de dicho ciclo, combinamos un café para charlar del tema. Creo que fue febrero o marzo del 2004. A Gachi le gustó la idea de generar un proyecto de tinte internacional y entusiasmadas empezamos a trabajar. Lo primero fue formar un grupo de trabajo local. Por sugerencia de Gachi convocamos a Diana Aisenberg y a Roberto Jacoby, a quienes también les interesó la propuesta. Al poco tiempo se sumó a la iniciativa Marcelo Grosman. Armado el grupo de gestión reparamos el proyecto entre todos según las necesidades y posibilidades locales y en función de la situación del arte en el país y las relaciones

con el exterior.

Otro paso importante fue elegir el lugar en donde se realizaría la primera residencia. Entre varios sitios posibles elegimos el Viejo Hotel Ostende como base de la primera edición por su infraestructura, belleza, tranquilidad, conexión cultural, y porque sus dueños se interesaron en el proyecto gracias a un banner que fue publicado en *ramona* semanal, gracias a la colaboración de la Fundación Start con RIAA desde sus comienzos. Con Gachi y Diana viajamos a Ostende casi sobre la navidad del 2004, tiempos del Tsunami... para chequear el lugar. Hablamos con Roxana Salpeter, dueña del hotel, y fijamos fechas posibles para la residencia. Al mismo tiempo fuimos seleccionando posibles países y asesorándonos con curadores y críticos en la selección de artistas del país y el exterior, mientras buscábamos colaboradores a través de cartas, llamados, mails y reuniones.

RIAA primera edición

Llegó así marzo de 2006 y el proyecto nos sorprendió a todos. Luego de un evento de inauguración en el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires, once extranjeros y ocho argentinos a los que nos sumamos varios de los organizadores de RIAA, viajamos a Ostende para vivir y trabajar en un mismo sitio. Durante los primeros días en dicho balneario de la costa atlántica de Buenos Aires, los artistas hicieron un rastreo del balneario y del histórico edificio del Viejo Hotel Ostende que hospedó a los artistas y que se convirtió en el sitio principal de reunión y trabajo. Fue en estos encuentros iniciales en donde cada artista se presentó a sí mismo y conoció a los demás. Luego de comidas en grandes mesas compartidas que iban cambiando de formatos, algunos artistas recorrían los alrededores conversando de sus trabajos, mientras que otros se quedaban en sectores del hotel hablando de proyectos presentes y planes futuros. Durante todas las tardes de la primera semana se realizaron presentaciones audiovisuales para mostrar registros de obras. Y no es exagerado mencionar que ya desde los primeros días de la residencia se desarrolló un clima de amistad entre los artistas difícil de imaginar, siendo éste un medio en el que generalmente prima la producción individual y silenciosa. El sistema de trueques y ayudas funcionó a toda hora a través de préstamos de *notebooks*, intercambios de datos, ayudas de edición, viajes compartidos para comprar materiales, consejos que ayudan en la producción y el pensamiento sobre el trabajo. Se generó rápidamente un clima intenso de intercambio que dio origen a los proyectos que se presentaron el domingo final en una tarde de exhibición abierta al público. Digo "tarde abierta"! y no exhibición porque este proyecto en ningún momento tuvo como motivo principal la realización de una exhibición final en sentido formal. De todas formas, el trabajo realizado dentro de

este ámbito decantó en una exhibición de calidad y compromiso equivalente al de una galería o museo, pero difícil de trasladar por completo a dichos ámbitos por las cualidades *site-specific* de casi todos los proyectos, y a la vez por las múltiples colaboraciones que los concretaron y que de alguna forma podían percibirse en dicho lugar de origen.

Es posible que la libertad de la convocatoria, la infraestructura de un balneario tan distinta a la arquetípica estructura de talleres de trabajo y el número de artistas convocados, hagan creer que estos encuentros favorecen el aspecto social (en referencia a la sociabilidad) por sobre el aspecto educativo y de producción de obra. Sin embargo, son justamente estas características, sumadas a la identidad artística de cada participante, lo que hace que se generen diálogos y trabajos que son muchas veces distintos a los que se dan en otros espacios o encuentros de arte. Obras de alta calidad desde la práctica experimental. Obra con más riesgo en el hacer que en el concluir. Obra que, por estar enmarcada en un lapso de tiempo breve e intenso, surge porque hubo un momento concentrado de proceso. Obra distinta de los formatos del taller y de la galería porque hay espacios de trabajo menos delimitados. Resumiendo, hubo un tiempo sin interrupciones ni presiones “cotidianas” que permitió otro nivel de concentración en la obra, mientras que estar en un sitio alejado de la ciudad permitió otro tipo de acercamiento, conocimiento e interacción entre los artistas en un ámbito que también fue sociable y muy alegre.

“Cotidianidad” es en el presente contexto una palabra importante. Aunque la residencia de arte le da a un artista la posibilidad de alejarse de su vida diaria en la que generalmente aparecen obligaciones y problemas ajenos al arte, es dentro de la residencia donde también se re-genera pero de otra forma un ámbito que, aunque nuevo, también se torna cotidiano: los artistas comparten una misma vivienda, comen juntos, se cruzan a diario por pasillos y calles del tranquilo lugar, y aunque no tengan obligación de estar juntos hay un espacio compartido que los puede unir tanto desde lo espacial, lo cotidiano o lo laboral. Se comparte un viaje que los aleja de la ciudad y los acerca al grupo, y luego una “casa” para que instancias de más presión, como las presentaciones audiovisuales de obras y la tarde abierta del último día, se realicen en forma amigable en un ámbito a la vez distendido y reflexivo.

En esta edición, RIAA no terminó en Ostende ni en la tarde abierta, porque luego de este encuentro regresamos a Buenos Aires Capital para compartir la experiencia con el público de la ciudad en una presentación de primeros registros del proyecto en el Centro Rojas y dos días de presentaciones audiovisuales individuales de cada artista en el Espacio Fundación Telefónica.

Educación y producción compartida

En su aspecto educativo, RIAA no fue únicamente un gran taller, una serie de presentaciones, una exhibición, un ámbito de intercambio placentero y un catálogo. RIAA fue un espacio en el que el aprendizaje se multiplicó gracias a la posibilidad que los artistas tuvieron de ver a otros colegas trabajando lado a lado en un espacio profesional de producción. Como dije al principio del texto, no hubo ninguna dinámica alumno-profesor, artista-maestro. Se dio por el contrario un espacio en donde la experiencia y madurez distinta de cada participante los unía tanto en lo que podían compartir como en las faltas que podían suplir unos de otros. Por ejemplo, si el artista más emergente pudo trabajar al lado de un artista con décadas de trayectoria, y así aprender a través de charlas o de la mera observación, el artista más maduro pudo verse confrontado con la cabeza y la muchas veces útil inexperiencia o ingenuidad de quien está al principio de su carrera. Por su parte, el artista del medio a veces olvidado por no tener ni veinte ni sesenta años de edad, pudo nutrirse de ambas partes y dar lo suyo en ese punto medio de cocción. RIAA creó una plataforma en la cual diálogos y miradas se dieron sin obligación: el diálogo artístico apareció espontáneamente y generó conocimiento desde el intercambio mutuo. Los artistas tuvieron la posibilidad, útil y complicada, de ser observados mientras trabajaban y exponían sus ideas y experimentaciones, sus silencios y sus dudas. Esto no es poco, porque a veces esa mirada externa se vuelve sobre sí misma y termina explicándole al propio artista su forma de operar; ser mirado implica que uno puede mirarse a veces con más claridad a través del otro.

Estos aspectos son muy importantes, dado que son muchas las veces en las que conocemos las obras de los artistas a través de catálogos, o en exposiciones curadas, lejos del ámbito propio de armado del trabajo, o incluso sin conocer al artista. Digo, la residencia presenta ese otro aspecto, ni mejor ni peor, pero un aspecto que es suplementario y que muchas veces falta y que muestra al artista sin filtros ni intermediarios. Si a veces falta el diálogo entre artistas de la misma ciudad o el mismo taller, de seguro es muchas veces escaso con los artistas del exterior porque no es fácil viajar y no es fácil que vengan. En RIAA pudimos unir ambos diálogos, el de los artistas locales entre sí, y el de los artistas nacionales e internacionales, por el tiempo suficiente para generar redes y expandir RIAA de formas varias, algunas subyacentes que ya no son posibles de rastrear.

La mayoría de las obras realizadas y expuestas durante RIAA contienen cruces que borran los medios y las prácticas específicas entre los formatos ya instalados en el presente: instalaciones, intervenciones en el paisaje, videos, fotos, piezas sonoras, performance, pintura, dibujo, obra

digital, textos, juegos videados, trabajos realizados con la comunidad local, planteos arquitectónicos, obras conceptuales, y hasta podría inventar nuevos términos.

Transcribo, aquí, sólo un listado de los artistas y las obras expuestas en la tarde abierta de Ostende el 19 de marzo, una muestra cuya producción realizamos en conjunto Gachi Hasper y yo, Melina Berkenwald, y que será documentada en un catálogo que estamos produciendo actualmente:

Adriana Bustos (Córdoba, Argentina), *sin título*, video instalación, 12 minutos, instalado en la cabina de teléfono público del Hotel. Dani Umpi (Uruguay), *Los que aman, odian*, objeto, acción, intervención, expuesto en el hall de entrada. Neva Elliot y Roberto Unterladslaetter, *Territorios temporales*, *Territorio Propuesto en la playa*, *Territorio de engorde en los médanos*, *Territorio portátil en el hall del hotel*. Neva Elliot (Irlanda) *Servicio de escucha*, instalación Escalera de la PB al lado de recepción. Roberto Unterladstaetter (Bolivia), *Varada 2006-03-18* foto digital presentación minuto y 30. Pasillo corredor en PB al lado del cuarto A. Giancarlo Scaglia (Perú) *En un bosque de Argentina una oveja me encontré*, pintura, instalación, con la colaboración de Adriana Bustos, pared verde del hall y patio. Jorge Gutiérrez (Tucumán, Argentina), *sin título*, videos y fotos, instalación en la sala de sillones azules y en la pileta. Alicia Herro (Buenos Aires, Argentina) *Ficción*, Proyección de still fotográfico, con la colaboración de Roberto Unterladslaetter y RIAA 06, micro cine. Roberto Jacoby (Buenos Aires, Argentina), *Black*, basado en la investigación de *Leandro Tartaglia*, performance de 3 minutos por espectador, en el salón comedor primer piso. Judi Werthein (Argentina, vive en NY), *Verdad Consecuencia*, video crudo, 50 minutos, con los participantes RIAA 06, salón comedor del primer piso. Pablo Chiuminatto (Chile), *Atlántico*, dibujos y témperas, sala de juegos. Matías Duville (Mar del Plata, Argentina), *sin título*, dibujos e instalación, pasillo del cuarto M del 1er piso y sala de juegos. Leandro Tartaglia (Buenos Aires, Argentina), *Habitación*, 2006, instalación de sonido grabado, 5 minutos, Cuarto M, primer piso. Michael Smith (USA), *Spa B*, instalación, cuarto B planta baja. Paolo Bertocchi (Italia), *Ostende 17*, instalación, materiales varios, sonido y foto, cuarto 52 y balcón de la torre del hotel. Juan José Cambre (Buenos Aires, Argentina), *Paisaje*, instalación de pintura sobre madera, pintura sobre papeles, video, fotografía y textos, cuarto 53, primer piso de la torre. Natasha Nisic (Francia), *A star is born*, video 16 minutos, cuarto 33. Luis Hernando Giraldo (Colombia), *El avión de Saint Exupery en su Cuarto*, instalación en el cuarto de Saint Exupery, piso 2 de la torre. Mary Ellen Carroll (USA), *Tu (nada)*, performance de 25 minutos, video rough footage, con la directora Viviana De Marco y el teatro de la

Torre Pinamar, y la colaboración de Natasha Nisic, Leandro Tartaglia, Graciela Hasper, Anthony Elms, Jacqueline Terrassa, Cuarto 32 del primer piso. Claudia del Rio (Rosario, Argentina), *Club del Dibujo y Brindis y dibujos*, en el bar del Hotel, THO, Señalamiento en el camino al bar de la playa. Patricia Belli (Nicaragua), *Sueños*, video, 11 minutos, Cuarto I, primer piso.

Puedo sumar a la lista la ayuda y buena predisposición de los dueños del Viejo Hotel Ostende y todo su personal, quienes nos recibieron y atendieron con calidad y calidez, y se ocuparon de hacer que nada nos distrajerse de nuestros roles de artistas o coordinadores. A ellos les sumamos toda la ayuda y generosidad de los colaboradores nacionales e internacionales que nos ayudaron a concretar el proyecto: Bodegas Chandon, Bouzat, Rosenkrantz & Asociados, Casa de Tucumán, Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), Culture Ireland, Embajada de España, Embajada de Francia, Espacio Fundación Telefónica, Foro Nicaragüense de Cultura, Fundación Alon, Fundación Rozenblum, Fundación Start, Grupo Plaza, Grupo Gastronómico de Buenos Aires, Municipalidad de Pinamar, Prince Claus Foundation Holanda, Revista Ramona, Triangle Trust de Inglaterra, Universidad de Buenos Aires y Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Colombia, University of Texas, coleccionistas del país y el exterior (Sergio Baur, Juan Cambiaso, Magdalena Cordero, Mauro Herlitzka, Alejandro Ikonicoff, Anna Lanzarini, Ignacio Liprandi, María Mascagni, Esteban Tedesco, Gabriel Werthein), y otros colaboradores particulares (Clara Lía Cristal, Patricia Pedraza, Gustavo Palizas), colegas, amigos, familiares. También fueron muchos los asesores y curadores que nos ayudaron en la selección de artistas: Alessio Antonioli, Cecilia Brunson, Roberto Daolio, Eva Grinstein, Nav Haq, María Iovino, Pippa Little, Inés da Silva, Gabriel Pérez-Barreiro, Gabriela Rangel y Luis Romero.

Y sin dudas fueron los artistas convocados quienes también se comprometieron y creyeron en la importancia del proyecto. Muchos viajaron cantidad de kilómetros por tierra y aire, dejaron trabajos y demás compromisos para llegar a este país del sur. Y fueron generosos al mostrarnos sus trabajos en Ostende y nuevamente en Buenos Aires para todo el público capitalino.

Concluyo este resumen simplemente con lo que sería una nota a pie de página, importante como tal, informando que estamos actualmente realizando la producción de la segunda edición de RIAA para el 2007.

Me encanto eso: el baile

Dani Umpi en el RIAA. El multifacético y talentoso artista de Tacuarembó nos acerca algunas breves claves sobre la experiencia-RIAA

Rafael Cippolini

1. ¿Qué fue lo que más te gustó/interesó de la experiencia y por qué?

Me gustó mucho el trabajo en conjunto y la realización de las obras. Si bien tenía experiencia, en este caso fue muy diferente, más relajado. Conocí muchos artistas, algunos que ya admiraba de antes. Fue productivo en muchos aspectos.

2. Nos gustaría que nos contaras en qué consistió tu obra, la reescritura del relato de Ocampo/Bioy.

Fue algo que se auto-impuso. Tenía otras ideas, otras obras para realizar, pero estando en ese hotel no podía hacer otra cosa. Silvina Ocampo es un gran referente y estar ahí se me volvía la excusa perfecta para travestirme en ella. Travestirme conceptualmente. Reescribí la novela con mi caligrafía, como si fueran apuntes de una clase que se dicta, un dictado.

3. ¿Qué obras de otros artistas te llamaron más la atención?

Muchísimas. Me interesó excepcionalmente la obra de Claudia del Río, que no conocía y no sólo me sentí identificado en muchos puntos, sino que también aprendí mucho de su dinámica de trabajo. Las obras de Roberto Jacoby y Leandro Taglia fueron de las experiencias que más perduraron en mí.

4. ¿Habías participado de alguna experiencia parecida?

Ninguna. Mis padres son católicos y participan de un movimiento ecuménico por el diálogo religioso. Hacen experiencias de convivencia. Quizás por eso sentía constantemente que estaba en un retiro espiritual, pero con gente sexuada, muy sexuada.

5. Nos gustaría que nos cuentes un momento de esa estadía que haya sido especial, por el motivo que fuera, para vos.

Todo fue muy festivo. Los brindis eran constantes. El baile. Me encantó eso: el baile.

Emilio Delia
 Roberto A. Zamparini
 Aldo Paparella
 Alfredo Hlita
 Libero Badii
 Guillermo Roux
 Gustavo Charif
 Nicolás García Uriburu
 Quinquela Martín
 Miguel Cardde
 Antonio Bemi
 Prilidiana Purzytko
 Alberto Grecco
 Alfredo Guitero
 Kasuya Sakai
 Antonia Seguí
 Rómulo Marcio
 Cynthia Cohen
 Pablo Suárez
 Kirin
 Ililiana Pastor
 Mario Gurfein
 Raquel Fornar
 Victor Cúnsolo
 Luis Benavente
 María Batalla Planas
 Xul Siskat
 Marcelo Bonevardi
 José Guivich
 Guillermo Kurica
 Emilio Pettoruti
 Beatrón Díaz
 Alicia Penalba
 Esteban O'connor
 Norberto Gómez
 Emilio Fortt
 Felipe Vico

MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

EL ARIAL DEL ASESORAR

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

Poéticas del fotorrealismo

Nuestro editor afirma que el autor de esta nota es uno de los más interesantes críticos del futuro que ya podemos disfrutar en este presente. A continuación, otro de sus lúcidos sondeos estéticos.

Claudio Iglesias

Como observa la joven curadora Jimena Ferreiro Pella en el minicatólogo que acompaña la muestra *Álbum* (CC Recoleta, septiembre de 2005), fotografía y pintura “no han dejado de influenciarse mutuamente a lo largo de 160 años”. Esta larga hermandad se verifica en un espectro histórico amplio: la retinalización de la pintura (el impresionismo), la pictorialización de la fotografía (Demachy y Puyo, Meadow Sutcliffe, Cameron), el uso de la fotografía como medio de experimentación en las vanguardias, la *Neue Sachlichkeit*, el aprendizaje de Walker Evans que emprendió Edward Hopper para narrar el interior norteamericano y el aprendizaje de Hopper que realizó décadas después William Eggleston, llegando por fin al surgimiento del llamado “fotorrealismo” en los años 60 de la mano de Charles Bell, Chuck Close, Richard Estes, Audrey Flacks y, en Alemania, Gerhard Richter.

Me interesa trazar un paralelo entre este bonito arreglo floral de tradiciones y cierta pintura local reciente ligada con la experiencia fotográfica. Me refiero, entre muchos otros, a Diego Haboba, Juan Tessi, Santiago Iturralde. Quien conozca la obra de este último se sorprenderá al verlo incluido en la progenie del fotorrealismo. Esa sorpresa es legítima; ya me explicaré. En principio, conformémonos con aceptar que el tema en cuestión testimonia una sed por la tendencia que resulta de necesidades editoriales: el dudoso contador geiger del ART NOW registra, como última novedad, la pintura que recrea la foto de modas. ¿Es en esta dirección que corresponde leer la obra de Tessi?

Los críticos se las ven muy peliagudas a la hora de dar una lectura cabal del fotorrealismo; generalmente se enredan con el *trompe l'œil*, tradición antiquísima en la pintura europea. El mismo nombre dado a la tendencia muestra que la atención está puesta en el retorno enardecido a la figuración que implica, por ejemplo, la obra de Close frente a la obra de Pollock. Esto tiene su valor, pero hace imposible la ubicación adecuada del fenómeno en el contexto del pop. Esto es válido para los americanos, en primer lugar, y también para Richter, que se definió muy tempranamente como artista pop frente al depresivo paisaje abstracto alemán de las primeras *Documenta*. ¿Qué es lo que Richter encontró en el pop? No debe haberse fascinado con el evangelio de la alta y la baja

cultura que priorizaron tantos análisis sobre el pop, empezando por los que pueden leerse en las enciclopedias de arte que a veces vienen con los diarios distribuidas en fascículos coleccionables. Hay otra cosa en el pop y en lo que estaba en camino de configurarse como *posmodernismo* que debe haber sido de su interés.

La emergencia de una camada de pintores estimulados por la fotografía, aquí y ahora, no podría parangonarse con el fotorrealismo si la clave de éste radicara en la estricta mimesis. Precisamente ocurre que la pintura argentina de la que me interesa hablar se sitúa más allá y más acá del problema de la imitación tal como lo desarrollan Estes, Flack y los otros artistas citados. Diego Haboba es un buen ejemplo de ello. Sus composiciones remiten a la fotografía familiar, mostrándonos a un matrimonio en la playa o a una mujer embarazada y sonriente, pero el tratamiento del color y los juegos del pincel se abren de la política de detalle exhaustivo sin remitir tampoco a los defectos de óptica característicos de la reproducción fotográfica (se mantiene, así, tan lejos de Estes como de Close). Haboba no busca enfrentarse con el expresionismo abstracto; esto explica que no necesite tenderle trampas al ojo. Si puede inscribirse en este artículo es porque el cogollo del asunto no está en la reproducción exacta sino en la introducción de un discurso visual (el fotográfico) en otro (el pictórico). Esto es lo que, a mi entender, caracteriza al paso dado por el pop en el contexto de la segunda mitad del siglo XX, con prioridad sobre cualquier iconografía. No se trata primordialmente de una cuestión socio-cultural (alto-bajo) sino de la inserción de géneros comunicacionales (1). Por eso no cuenta si se trata de fotografía, tv o video digital. Si pensamos en la serie *Oktober 18, 1977* de Richter vemos que la atención del artista se concentra en un discurso que trasciende las napas de clase e interroga de lleno al cuerpo social y a su capacidad de ver aquello que teme. Richter no pinta terroristas sino imágenes de terroristas, fotográficas y televisivas. *Festnahme*, una de las piezas de la serie, nos ofrece la toma aérea del entorno urbano en el que tiene lugar una detención. Apenas distinguimos una casa y algunos autos en lo que parece una transmisión de pésima calidad. Santiago Iturralde citaría esta obra en una pintura de considerable formato

1) En Manuel Puig, por ejemplo. *Boquitas pintadas* parece tratar la estratificación social del consumo cultural al atribuir estatuto compositivo a los tangos y boleros; *The Buenos Aires Affaire* desmiente esa prioridad al absorber discursos como el informe policial o psiquiátrico. Hay un interés por los géneros discursivos que trasciende el deleite por la cultura popular.

2) Esta serie, notablemente emparentada con la *Oktober 18, 1977* de Richter, se inscribe en un proyecto mayor que Warhol desarrollaba al operar sobre fotos de accidentes, suicidios, etc.

3) María Gainza, "Glomorama. La doliente adolescencia según Juan Tessi", en *Radar*, 6 de noviembre de 2005.

4) Es innegable que Tessi toca temáticas homoeoróticas. Lo que propongo es que relaciona este interés con la violencia política, careciendo de toda iconografía gay y mostrando con insistencia homosexuales skin-heads. Tessi camina así en la dirección de Rosa von Praunheim (*Männer Hellden schwule Nazis*), y antes Bruce LaBruce (*No Skin Off My Ass*), ligando la homosexualidad con el terror político y los neofascismos.

(*Fuego y problemas de satélite*) expuesta el verano pasado en la muestra *¡Bárbaros!* en el FNA. En ambos casos está en juego la distorsión característica de los medios visuales que fiscalizan el registro de hechos y recuerdos en una sociedad hipermediatizada. Richter se concentra en las rayas fantasmáticas del video; Iturralde, en los píxeles coloridos de la reproducción digital. Que esto encuentra su origen en ciertas facetas no muy divulgadas del movimiento pop es fehaciente: ya Andy Warhol en su serie de los *Most wanted men* de principios de los 60 hacía hincapié en el efecto patético de la fotografía, inscribiendo en el sistema estético los rostros de los hombres que hacían temblar al país (2).

Esta tradición es la que finca en Juan Tessi, el artista de la MKgalerie y de Braga Menéndez, encontrando en su obra una carga problemática inalienable para el ejercicio de la memoria política en Latinoamérica. Tessi, en su momento, fue juzgado frívolo ("pintor de corte", lo llamó María Gainza) (3). Habría que puntualizar: cabe una lectura frívola de una obra enfermiza y polívoca que articula una teoría de la violencia en relación directa con el registro visual de la sociedad mass-mediática. Esta violencia de la que habla Tessi no es la del sadomasoquismo banal sino la de su constitución como espectáculo (4). Hay una violencia del ojo junto a la violencia de las armas que nos devuelve la imagen de lo que no pudimos ver. El *frisson* que provocan sus cuadros no surge de los ocasionales brazaletes de cuero sino de los secuestros, los rostros cubiertos y la tortura, que despiertan en el espectador la memoria de los crímenes de Estado.

Este énfasis en la memoria social de la violencia aleja a Tessi de las indagaciones sobre la memoria familiar que llevan adelante Diego Haboba, Verónica Sanes y Juan Lado, quienes integraron la ya citada muestra *Álbum*. En todo caso, ambas vertientes de nuestra fotopintura pueden ser desplegadas a partir de los distintos paneles del *Atlas* de Richter, que comenzó como una colección de fotos de la familia que el artista abandonó en la RDA, de la que se exilió en 1961, y continuó en un almacenamiento general de imágenes a modo de reconstrucción imposible de la memoria individual y social.

ASGA
Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 399
C1051A8A Buenos Aires

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

delinfinitoarte 

**Elsa
Soibelman**

Inaugura
Miércoles 12 de julio 19 hs.

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

Teus olhos o la metafísica del espacio

Radiografía de un lúcido artista brasileño como síntoma de época

Lara Marmor

Este año en la galería Ruth Benzacar y anteriormente, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires con *Teus olhos*, Artur Lescher (San Pablo, 1962) demuestra cómo sigue los pasos de la tradición escultórica brasileña de Willys de Castro o Sergio Camargo. Sus figuras toman forma en los ojos, cuando desde lejos y no tanto, por un lado y por otro ellos las recorren y enmarcan. El trabajo también forma parte de la escuela escultórica brasileña, que piensa a la obra como objeto activo, tomando contacto así con los trabajos perceptivos-experimentales de Lygia Clark.

En la instalación presentada entre 2004 y 2005 las formas jugaban con la incertidumbre del espectador, lo mismo ocurría precedentemente con la obra emplazada en su lugar, el *Penetrable* del venezolano Luis Soto. Es interesante revisar la localización elegida para estas piezas, dado que funcionaron como puente entre el espacio urbano y las salas del museo, unas caras reflejaban la ciudad y otras los muros del edificio. Actuaban como nexo entre la arquitectura y el paisaje. Clorindo Testa en relación a la exposición de Pablo Siquier en 2003, también en Ruth Benzacar, recordó el viaje que hizo en 1949 junto a un profesor y varios alumnos: "Cada vez que entrábamos a una iglesia con un buen techo, se acostaba en el suelo - refiriéndose al profesor- porque decía que esa era la manera de mirar: acostado y mirando derecho hacia arriba".

Clorindo vinculó la obra de Siquier con las iglesias italianas, que en su mayoría, a diferencia de las españolas o francesas, son clásicas, renacentistas o barrocas, para evocar la sensación de espacialidad múltiple, la construcción de una arquitectura compleja e innovadora en su momento. Los paisajes arquitectónicos de 2003 sobre la pared lo hicieron pensar en eso... contemplando la obra de Lescher no puedo dejar de pensar que sus paisajes austeros, las elipses y las formas acrisoladas de sus figuras evocan en mí, no sólo vértigo, sino las formas y el concepto de la arquitectura modernista del Brasil de los 50, arquitectos como Niemeyer y ciudades utópicas desde su comienzo como Brasilia y vertigi-

nosas como San Pablo.

En esta relación se funden la geometría de las formas de las esculturas y la de los proyectos edilicios, también se vinculan por el uso mismo de los materiales: vidrio, madera, acero... como lo señaló la teórica brasileña, Beatriz Jaguaribe: "A la modernidad no le sienta bien el envejecimiento, no imaginamos esos edificios con raíces saliendo de las grietas de humedad, como puede ocurrir en las construcciones no modernistas, a las cuales el paso del tiempo les sienta de maravillas, lo mismo ocurre con las esculturas clásicas, en donde la polución del mármol agrega cierto plus de atractivo. Las esculturas de Lescher, como paisajes mismos, o componentes, lagunas, cometas, ríos... son parte o más bien se ligan a una mentalidad moderna, las filiaciones son ineludibles".

Trabajos como *Teus olhos*, así como una de las obras presentadas en la galería este año, consistente en curvas de acero inoxidable, cuyo centro compone una espiral y en los extremos se observan las manijas para sostener esta soga de forma serpentinata (1) y ergonómicamente desproporcionada, invitan a ser consumadas con la mirada. Todo se transforma en un juego óptico donde la inmovilidad de las formas con elipses (2) y los vacíos a recorrer entre materia y espacio se complementan con el movimiento que surge de los diferentes puntos de vista. Todo hace parecer que las formas se mueven en nuestra membrana ocular.

El trabajo de Lescher, en algunas obras está depurado de narrativas literarias y se entrega simplemente a la percepción pura de las formas geométricas, la textura y el color. Es una indagación al corazón de la investigación artística. El artista realiza una pesquisa donde los materiales elegidos y las formas entran en estrecha relación para concretar los objetivos: incitar a reflexionar sobre la materialidad y aquello que ocurre a partir de los múltiples descubrimientos morfológicos.

La obra de arte que surge en los años 80 en Brasil, según la cual cada marca y cada material, por más delicado que sea, tiene su valor (...) se diferencian -los trabajos- de aquellos de los años 60, para quienes el ob-

1) Forma que surge con el manierismo. Las figuras escultóricas toman formas espiraladas - líneas serpentinatas nunca antes ejecutadas.

2) Elipse: curva cerrada, simétrica respecto de dos ejes perpendiculares entre sí, con dos focos, que resulta de cortar un cono circular por un plano que encuentra a todas las generatrices del mismo lado del vértice (Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española)

3) S/N, Texto del catálogo de la muestra *El hilo de la trama. Arte contemporáneo brasileiro*, en Malba del 19 de abril al 21 de junio de 2002.

jeto era más bien un medio para provocar procesos cognitivos, sin valor en sí mismos (3). Las obras de Lescher pueden vincularse con producciones contemporáneas, ya sea por el trabajo del material, la creación de formas depuradas, la relación con una geometría corroída o la organicidad que surge de las formas. Todo esto puede apreciarse en artistas como Shirley Paes Leme (Cachoirá, 1956), Edith Derdyk (San Pablo, 1955) y Rosanna Mommerat (San Pablo, 1967). Todos ponen en evidencia cómo a partir de diferentes tipos de investigación, el espíritu de la geometría contiene o encarna diferentes trabajos, donde peso, textura y materiales están asociados con la tradición de la escultura abstracta, depurada y primaria.

Por otro lado, las imágenes que se reflejan en cada una de las formas vidriadas de Lescher, funcionan como en el caso de *Teus olhos* tal como espejos de agua, lo mismo ocurre con algunas piezas emplazadas en la Galería a modo de la obra sin título compuesta por fieltro y vidrio. La idea de imaginarlas como lagunas negras, que en un caso no tienen equilibrio, o en el otro, encuadradas en una exagerada geometría, produce inevitablemente, la sensación de vértigo, uno cree por un instante que puede caer por su frágil y aparente inestabilidad o simplemente se presenta el temor de no poder escapar de la rigidez de las aristas de la forma. Cavilamos ante el miedo de caer en ellas o atravesarlas como lo hizo Alicia con el espejo. Por cierto la vacilación que plantean las figuras genera cierta tensión sujeta al movimiento que sólo cesa si nos mantenemos quietos.

La obra de Lescher manipula las subjetivas variaciones de la percepción, a la vez que plantea sus trabajos por parejas de opuestos: las formas elípticas contra las duras rectas de la arquitectura de fondo, su brillo sobre la madera opaca, las figuras abstractas entre los hombres que las recorren. En *Cometas*, de madera y acero, calidez y frialdad, los opuestos se unen en la síntesis del enfoque del ojo, que capta por un instante una secuencia donde la obra entra en comunión, no sin inquietud y comienza a funcionar como un todo interpenetrable.

La idea que la obra plantea sobre los diversos puntos de vista de una persona, abre el interrogante acerca de las múltiples construcciones de la percepción de los sentidos, a veces irreconciliables, según desde donde podemos llegar a pensar el lugar donde estemos parados.

<p>JUDITH VILLAMAYOR</p> <p>ARTE</p> <p>CLASES INDIV. Y GRUPALES JV@VILLAMAYOR.COM.AR</p>	<p>Luis Lindner</p> <p>clases de dibujo</p> <p>comargin@hotmail.com</p>	<p>LILIANA GARCÍA NUDELMAN Lic. Artes Visuales IUNA</p> <p>Pintura-grabado técnicas experimentales Lenguajes Contemporáneos</p> <p>garcianudelman@yahoo.com.ar Te.4957-2655</p>	<p>Fabián Burgos Análisis de obra</p> <p>burgosbox@yahoo.com.ar Tel. 11 6204 6348</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.boladenieve.org.ar</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>participá en proyecto Documenta 12 magazines</p> <p>editor@ramona.org.ar</p>

“Lo que quieras que diga... yo ya estoy muerto”: Douglas Gordon en Barcelona

Nuestro corresponsal en la capital catalana explora el inconsciente de otro star contemporáneo

Walter Temporelli

Siempre pasa lo mismo: o todo o nada. Así pasó también con Douglas Gordon (Glasgow, 1966) en Barcelona: de ser un ignoto y “lejano artista europeo” a montarse dos exposiciones simultáneas en la ciudad.

La primera de ellas *Lo que quieras que diga... yo ya estoy muerto* –más ambiciosa y retrospectiva– tuvo lugar en la Fundación Joan Miró, y hace foco en la extensa y premiada obra del británico (Turner Prize y Hugo Boss Prize), la cual se apoya en técnicas propias de su época, como el soporte fílmico y el vhs. No obstante ello, Gordon traspasa las preocupaciones formales, para centrar su libido en los conceptos, las sensaciones y las ideas, como es el caso de su instalación *Texto de 30 segundos* (1996), en donde una sala totalmente a oscuras, da el marco ideal a un texto escrito en letras blancas sobre fondo negro e iluminado tan sólo por una despojada bombilla colgante. Dicho texto fue extraído de los *Archives d'Anthropologie Criminelle*, y en el mismo se explica un experimento de 1905 llevado a cabo por el profesor Baurieux de Montpellier, mediante el cual se intenta demostrar que la cabeza de un guillotinado de nombre Languille, mantenía una especie de conciencia post mortem de su “pérdida”, y a pesar de haber sido separado de su cuerpo –y por el período de 30 segundos– era consciente de su propia muerte. La misma cantidad de tiempo es la que se tarda en leer el texto que se reproduce en la pared; pasado dicho lapso, todo es oscuridad. No son pocas las referencias a Lewis Carroll y su *Alicia en el país de las maravillas*. Una de las más notables se llama “Ahora no”, en la cual sobre una pared despojada, se puede atisbar una larga y estrecha línea blanca que recorre todo el habitáculo, pero viéndola más de cerca no es más que un continuo de texto que empieza con las frase “same time tomorrow” (mañana a la misma hora), y culmina con “never again” (nunca más), en obvia alusión al pasado y al futuro, eludiendo el presente. La

referencia “carrolliana” nos conduce al “té del sombrero loco” de Alicia, donde le comentan que había mermelada ayer y habrá mañana, “but not now”.

Pero si de referencias del universo Gordon hablamos, nada mejor que el celuloide y su persistente interés en el mismo como llave del conocimiento interior. Sus imágenes provenientes de creaciones propias o de otros autores, le sirven para resignificar sensaciones sobre la obra. Es el caso de Travis Bickle –más conocido como Robert De Niro– en *Taxi Driver* (1976), quien sirve de inspiración en “A través de un espejo”. El famoso monólogo que mantiene el alterado taxista mientras se apunta una pistola mirándose al espejo, aparece reproducido en toda la superficie de dos paredes enfrentadas de una habitación, una de las cuales está rotada, de forma tal que actúa como imagen especular de la otra. Existe un pequeño *delay* entre las dos, razón por la cual se genera un diálogo paranoide de ambas imágenes, y entre las cuales queda atrapado el espectador.

Y si de alteraciones mitológicas hablamos, no puede faltar Norman Bates y su respetable madre, representadas por Gordon en “24 horas de Psicosis”. En una pantalla gigante suspendida y colocada en diagonal en el centro de una sala, se proyecta la obra cuadro a cuadro de los dos lados de la pantalla, hecho que favorece la aproximación física a la obra. Como podrán imaginar, la película se percibe en forma fragmentada, lo que no ha impedido al mito popular asegurar que ha habido algún caso en que algún espectador observó la obra entera: 24 horas de un tirón. Otra incursión a la cinefilia gordoniana, la podemos apreciar en “Entre la oscuridad y la luz” (según William Blake), la cual consiste en una pantalla con dos proyecciones simultáneas a cada lado de la misma. Las películas son *La canción de Bernadette* (Henry King, 1943) y *El exorcista*

(William Friedkin, 1973). El comienzo de la proyección es simultáneo, pero como tienen duraciones distintas, el loop de ambas presenta variaciones yuxtapuestas siempre inéditas. Esta instalación fue preparada para un proyecto colectivo llevado a cabo en Münster, Alemania en 1997, y se expuso en aquella ocasión en un paso peatonal subterráneo. Vale la pena mencionar dos obras más de esta exposición, en la primera de ellas "Besar con pentotal sódico", se proyectan dos series de diapositivas en negativo de 35 mm., donde aparece Gordon besando en los labios a una persona que había concurrido a la inauguración de una de sus muestras, con pentotal sódico o "droga de la verdad", tras la búsqueda de una opinión auténtica de los concurrentes. La otra obra se llama "Autorretrato", y se lo ve al artista besando con similar sustancia su imagen en el espejo, abocado a la propia búsqueda interior y del significado de su obra.

Los bordes y los límites de lo real y de lo distorsionado, de la cordura y la demencia, y de la autenticidad y la impostura, son las guías de la muestra que concluye con "Prácticamente todas las películas", donde se puede apreciar una antología de toda su obra filmada desde el 92 a la actualidad.

Continuando con los excesos, la galería Estrany - De la Motta, exhibe paralelamente a la muestra de Miró, la obra más reciente de Douglas Gordon. En este caso, una colección de fotos *ajenas y robadas* de personas famosas. Se trata de retratos de estrellas hollywoodenses de la talla de Errol Flynn, Anita Ekberg, Boris Karloff y Natalie Wood entre otros, quienes en lugar de sus radiantes sonrisas aparecen chamuscados por fuego intencionado, desfigurando sus rasgos más representativos. Ídolos estéticos de décadas pasadas como Cary Grant, John Wayne y Jean Simmons, son presentados como monstruos, a punto tal que hace dudar de la verdadera identidad de las imágenes.

Alicia Maffei

clases de dibujo
y de arte digital

4796-5596

www.aliciamaffei.com.ar

(ahora en Vicente López
a 2 cuadras de la estación)

Roberto Jacoby

*Lyrics
by*

leído en Plebela 8
Agosto 2006

Conseguila en kioscos y
librerías o comprala
on line

www.plebella.com.ar

PLEBELLA
REVISTA DE POESIA ACTUAL

Lula González Palma
70 años de la obra
Poesía, teatro, cine, música, literatura, plástica y pintura
120 X 180 cms.
2006



dpm
ARTE CONTEMPORANEO

USA
2441 Hill, 2nd Avenue
Miami, Florida 33107
Phone: 305 576 1777
CAI: 305 283 4400
<http://www.dpm.com>

ECU
Circunvalación Sur 1114
y Victor Ordoñez Crespo,
Guayaquil - Ecuador
Telf: 593-412 6881 ext
Fax: 593-412 6881 ext
<http://www.dpm.com>

BO *open air*
photo

Oct.06

El violín electrificado de Caetano

Tropicália: Una revolución en la cultura brasileira, Haus der Kulturen der Welt (Berlín), del 10 de junio al 9 de julio 2006. La muestra es coorganizada por el Museum of Contemporary Art, Chicago; The Bronx Museum of the Arts, New York; y el Gabinete de Cultura de San Pablo, Brasil. Curador: Carlos Basualdo. Con trabajos de Matthew Antezzo; Rodrigo Araújo; assume vivid astro focus; Lina Bo Bardi; Augusto de Campos (& Julio Plaza); Raymundo Colares; Antônio Dias; Hélio Eichbauer; Rubens Gerchman; Nelson Leirner; Lucas Levitan & Jailton Moreira; Anna Maria Maiolino; Marepe; Rivane Neuenschwander; Marcello Nitsche; Hélio Oiticica; Lygia Pape; Ferreira Gullar; Hans Haudenschild; Walter Smetak; Honorato Smetak; Carlos Zilio.

Timo Berger, desde Berlín

Cuatro paneles de madera montados en forma de box sobre arena esparcida: la instalación *A pureza é um mito* de Hélio Oiticica (1937-1980) hace acordar a la arquitectura precaria de las favelas brasileiras. Por una puerta, el espectador puede ingresar al objeto-choza de 1967, un trabajo que provoca -acorde con la programática de Oiticica- la interacción del público incentivando sus sentidos de manera múltiple. Mientras debajo de la suela cruje la arena, uno se encuentra en una exposición de arte de corte occidental y a la vez se piensa en la periferia de una metrópolis brasileira. A un mismo tiempo el título del trabajo niega la búsqueda nostálgica de raíces y orígenes y se pronuncia contra el afán de los tradicionalistas de fijar cultura como un set de prácticas transmitidas de generación en generación y contra las influencias extrañas y extranjeras. La cuestión de la identidad nacional, siguiendo el mensaje de Oiticica, se debe localizar en el reconocimiento de fenómenos de mezcla, en la diversidad, mestizaje e hibridaje de la cultura brasileira.

El box de Oiticica es uno de los trabajos centrales de la exposición *Tropicália - una revolución cultural brasileira*, que se vio durante el mes del mundial de fútbol en Berlín, en la Haus der Kulturen der Welt (Casa de las Culturas del Mundo); antes la muestra ya había hecho parada en Londres. En las favelas brasileiras, que nacieron con el éxodo del campo a la ciudad y del crecimiento explosivo de las urbes brasileiras, se mezclaron arquitectura campestre con la vida cotidiana de las megalópolis San Pablo y Río de Janeiro. Una escena de arte joven intentaba a

partir de mediados de los años sesenta, en el campo de tensión entre el arte de las metrópolis europeas y norteamericanas y la realidad brasileña, abrir un sendero nuevo para escaparse del ghetto elitista de las artes visuales: nació el *Tropicalismo*. Esta gestación de nacimiento se halla también en el trabajo de Lygia Pape, una serie de hexaedros revestidos de un plástico opaco, en los que durante la primera exposición en el año 1967 se escondieron humanos para salir en una performance, llegando así literalmente a la luz del mundo por primera vez.

Debajo del descascarado revoque del techo de la sala grande de exposición de la Haus der Kulturen der Welt, el curador invitado, Carlos Basualdo (responsable de una parte de Documenta11 y de la Biennale de Venecia en el 2004) reconstruyó el trabajo de Pape y otros trabajos de la exposición montada originalmente por Oiticica en 1967 en el Museo de Arte Moderno (MAM) de Río, muestra que se llamó *Nova objetividade brasileira*, y que marcó el comienzo de una ruptura radical en la cultura contemporánea de Brasil. Para Basualdo, el conjunto suelto de artistas brasileños de distintas disciplinas conocidos como *Tropicália* representa hasta una verdadera “revolución cultural”. Uno de los mayores puntos de referencia de esa convergencia de artistas fue, sin duda, el *Manifesto antropófago* del modernista Oswald de Andrade (1890-1954) de 1928: hasta tal fecha a la cultura de las antiguas colonias se les adjudicó siempre el defecto de lo secundario, de lo derivado, de una copia deficiente de la cultura proveniente de las metrópolis. Los antropofagistas

exigían, en vez de mirar para atrás rastreando una supuesta originalidad de las raíces autóctonas de la propia cultura y aislarse de las influencias de afuera, más bien devorar lo ajeno y vomitarlo de vuelta, semidigerido y re combinado con lo propio.

Uno que cumplía con ese principio fue el músico Caetano Veloso de Bahía. En alusión al trabajo de Oiticica él llamó a su vinilo de 1968 *Tropicália ou panis et circensis*, y fundía Bossa Nova, folclore, el rock norteamericano e influencia de la vanguardia clásica como Karlheinz Stockhausen. Fue en 1967 que Veloso agarró por primera vez su violín electrificado durante la teletransmisión del Tercer Festival de Música Popular Brasileiro en San Pablo. En aquel entonces, era un escándalo para los puristas de la Música Popular Brasileira; hoy las piezas cantadas por el soprano tierno de Caetano son una constante en el repertorio de los amantes de la llamada música del mundo. Mas la rebelión sonora de Veloso fue el intento de atentar contra y romper con los patrones rígidos de la música étnica y folclórica y su reacción ante la invasión de la música pop de ese momento: los Beatles habían inaugurado su fase psicodélica, la guitarra distorsionada de Jimi Hendrix y su pedal de wah-wah alucinaban también a la juventud brasileira. Mientras la izquierda tradicional seguía aferrada a las formas de la música popular local, Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, los miembros de la banda *Os Mutantes*, Tom Zé y otros ensayaron la sublevación estética y del contenido. No es nada sorprendente que hayan sido encarcelados por los militares que se molestaban con las letras críticas. Más tarde, Veloso y Gil fueron llevados al arresto domiciliario y tuvieron que exilarse a Londres para seguir tocando música.

Pero la *Tropicália* fue siempre más un “momento” que un “movimiento”, como demuestra la crítica de arte, Flora Süssekind, en un ensayo publicado en el catálogo de la exposición de manera convincente: un sondeo interdisciplinario de las posibilidades de representación de la cultura brasileira a fines de los años sesenta con una proyección utópica que involucraba música, danza, artes visuales, films, moda, diseño y arquitectura y que se acabó ya en 1972 con el retorno de los músicos Caetano Veloso y Gilberto Gil de su exilio londinense. Los *tropicalistas* se unieron en la oposición contra las condiciones sociales y políticas de su época: adversarios de la junta militar que tomó el poder con un golpe de Estado en el 1964, y críticos de las diferencias cada vez más grandes entre la población rica y pobre, los blancos y los negros en un país que siempre negaba la existencia de racismo.

La exposición *Tropicália* es la última muestra antes del cierre temporario y la renovación de la Haus der Kulturen der Welt (reapertura en el

2008); desde ya la casa emite el encanto quebradizo de obras: una parte de los trabajos se presenta en vitrinas montadas con soportes de andamios. La exposición consiste en cuatro secciones que abarcan teatro, artes visuales, arquitectura e informaciones generales sobre la época de 1967 a 1972. La museificación de la muestra legendaria se pretende escamotear a través de una doble mirada: por un lado, por una investigación del contexto histórico, por otro lado por un análisis de las repercusiones y referencias del *tropicalismo* en la producción artística actual de Brasil. En la muestra adjunta, *Intervenciones*, se reúnen trabajos de cuatro artistas contemporáneos que continúan las premisas de los *tropicalistas*: improvisación, creatividad y levedad -apenas desapercibido se deja al lado la negación, sin que ese "momento" no sólo no se puede pensar, sino tampoco se hubiera convertido en un momento de choque, de ruptura.

Más en un tiempo en que el antiguo combatiente y colega de Veloso, Gilberto Gil, tras su "marcha por las instituciones", asumió como Ministro de Cultura, y las declaraciones rimbombantes de su Jefe de Estado, Lula da Silva, antes socialista y sindicalista, de abolir el hambre en el país, se extinguieron sin efecto, las artes visuales de Brasil se adhieren de vuelta a algo extremadamente elitista. Mientras la clase media alta y alta, en sus *gated communities*, sus barrios privados o *countries*, se abstiene cada vez más de la vida cotidiana de las mayorías negras o mixtas de la población, uno vuelve a suponer que los desarrollos culturales verdaderamente interesantes se desenvuelven más bien en los barrios periféricos, en las favelas con su teatro callejero, sus producciones cinematográficas independientes y sus nuevos estilos de música como la fusión de Hiphop y música popular y el punzante Río Funk; en todo caso más que en los juegos arquitectónicos de luces que instaló Lucia Koch en la Haus der Kulturen der Welt o el generador interactivo de mitos de Diana Domingues y del Artecno Group UCS - Brazil, que convida al espectador de una manera obstinada a crear nuevos mitos, en lugar de llevar adelante el trabajo con los mitos existentes. Pero tal vez, tanta mirada crítica, no se merece la muestra: no se debe olvidar que la exposición funciona dentro del marco de la llamada *Copa da Cultura*, iniciada por el Ministerio de Cultura de Brasil que a la vez no es más que un programa cultural que acompaña a los cuerpos masculinos omnipresentes y renumerados en exceso que en estos días sudan en público por las canchas de una Alemania histérica por el fútbol. Cuando, en sintonía, se acaba el espectáculo deportivo, también se embalsama el remanente del *tropicalismo*.

Te puede gustar o no, como todo arte contemporáneo, pero en definitiva había cosas hechas con mucho nivel

Entrevista al Señor Diego Francisco Videla, Gerente, Asuntos Institucionales, Imagen y Comunicación del Banco Galicia. Buenos Aires, 31 de Mayo 2006.

Melina Berkenwald: ¿Desde cuándo estás trabajando en el Banco y cuál es tu experiencia en las actividades culturales de la empresa?

Diego Videla: Estoy trabajando en el área financiera del Banco Galicia desde el año 97. Antes de trabajar como ente comunicador de un banco había estado muchos años trabajando en la industria. Mi experiencia con la imagen y la comunicación tenía más que ver con haber sido vocero de la Unión Industrial Argentina durante diez años, en donde también fui vicepresidente y secretario. También tenía una experiencia mucho más familiar y desde el colegio y la universidad con algunos temas culturales, pero generalmente nunca los había utilizado. Porque en el ambiente del Banco los temas culturales no están tan presentes. Uno disfruta de ir a una muestra de pintura, o al ballet o a la ópera. También de la literatura, aunque no soy un gran literato, ni un gran crítico de ballet pero sí me interesaba la cultura y el patrimonio histórico. O sea que cuando ocurrió la crisis del 2001 yo tenía una experiencia bastante pequeña para la crisis que afrontaron los bancos en

el 2001 y 2002. De todos modos después de la crisis buscamos diseñar un programa cultural y que este departamento cambiara un poco el rol que tenía antes. Fue más en el 2004, porque el 2003 estaba muy cerca de la crisis y nos dedicábamos más a la comunicación. Esta área tiene tres gerencias: imagen, comunicación y la parte institucional.

MB: El área de dirección.

DV: Sí, el área de dirección. Entonces nos interesó hacer tres programas. El programa educativo, que tiene como objetivo central generar empleo: cómo reducir el desempleo y cómo brindar oportunidades de empleo. Es el programa más básico junto con becas, estudios... ¿Por qué comenzamos con tres programas? Con un programa cultural, un programa educativo y un programa deportivo. Porque, anteriormente a estos planes, en el año 2003, empezamos un ciclo que termina ahora a fines de junio y que se llama "La Argentina Posible". Y fueron convocados los mejores intelectuales de la Argentina para que opinaran cómo debía ser la

Argentina el 25 de mayo del 2010, al ser bicentenario de la Revolución de Mayo. Y con este material vamos a hacer un libro que ya está casi terminado.

MB: ¿A través de entrevistas?

DV: No, en charlas. Charlas públicas en el Museo Mitre. Son charlas mensuales. Teníamos un perfil bajo, eran charlas académicas. Tuvimos políticos, escritores, todos hablando desde el plano académico. Ninguno hablando de la coyuntura sino hablando de lo que había pasado en la Argentina y por qué el país estaba así. Yo tuve la gran suerte de poder moderarlas. Y la conclusión a la que se llegó es que la Argentina tiene un problema enorme educativo, educativo-cultural. Y es un problema que está desde hace más de 90 años. Y esto es lo que nos hizo desarrollar un programa educativo importante, que si bien es importante también generar empleo, que los microemprendedores se convirtieran en empresarios, etcétera, en una segunda etapa buscamos darle un lugar más importante a la educación. En el plano

cultural el problema es que podemos elegir miles de ramas de la cultura. Dijimos: ¿qué tenemos importante en la Argentina? Pintura, obviamente toda pintura argentina, siglo XX y contemporánea. Ballet y Danza.

MB: Entonces hicieron un programa educativo con escuelas.

DV: Sí, tenemos, por ejemplo, un acuerdo con el Malba. Llevamos escuelas para que conozcan un museo, que vean cómo funciona. Esto está sponsorado por el banco. Tenemos muchos programas, te cuento los más importantes. La pintura es importante porque tenemos pintores argentinos muy buenos, la música y el ballet son muy importantes, y la ópera también porque tenemos al Colón. Elegimos literatura porque es obvio que es fundamental. Lanzamos un ciclo de literatura que se va a llamar "La Historia de la Literatura Argentina contada por Escritores Argentinos". Éste va a durar también un año y medio.

MB: Son charlas...

DV: Son charlas abiertas en la Biblioteca Nacional que empiezan el 29 de Junio. Van a estar escritores de poesía, teatro, novelistas, escritores de ensayos... Una gran rama de escritores. Esto lo conduce Silvia Iparraguirre, que es la mujer de Abelardo Castillo. Es un ciclo muy importante para gente como yo, que un día me di cuenta de que no sabía nada de la literatura argentina. Empezar con Mariano Moreno, remontarse al 1800. Porque ahí pasaron cosas importantes, había grandes escritores como Mitre. Uno conoce poco de la historia de ellos, como la historia de Cortázar, de Bioy Casares. Conocés lo que ellos escribieron pero conocés poco de su historia. Y eso nos pareció importante. Y patrimonio histórico también nos pareció importante porque queremos, como banco nacional, ayudar a reconstruir todo lo que sea patrimonio histórico.

MB: ¿Esto lo organizan con algún grupo?

DV: Esto lo organizamos nosotros. Tenemos una muy buena relación con todos los museos y con los organismos de la cultura. Tenemos convenios con la biblioteca, con el Museo Histórico Nacional, con el Museo de Arte Decorativo, con el Malba, con el Quinquela Martín de La Boca. Menos con el Museo Nacional de Bellas Artes, tenemos casi convenios con todos los museos. Porque el Bellas Artes tiene muchas posibilidades de salir adelante solo.

MB: O sea que son programas múltiples que se van desarrollando en distintas áreas culturales...

DV: Sí, por ejemplo en patrimonio nacional tenemos la restauración de la Catedral de Mar del Plata y del monumento a Belgrano en Rosario. Y con estos programas también se organiza una inauguración importante. Por ejemplo, cuando se terminó la restauración en Mar del

Plata llevamos a la Orquesta Filarmónica y a dos coros del Colón. Y fue muy importante porque hacía mucho que la Filarmónica no estaba allí. También la llevamos a Rosario. La Orquesta Filarmónica del Colón es muy buena y eso en el interior tiene un gran impacto. Entonces mezclamos las cosas. Mezclamos patrimonio con música, o como hace poco en arte-BA, cuando hicimos el "Homenaje a los Grandes Maestros", aprovechamos para que cantaran las canciones de Jorge de la Vega, de Federico Peralta Ramos, que eran también poetas.

MB: ¿Cómo van surgiendo estos programas?

DV: Todo surge a partir de las conversaciones que tenemos con las entidades culturales. Por ejemplo, en el Centro Cultural Recoleta surgió la idea con la directora, Liliana Piñeyro, de hacer un centro de investigaciones y publicaciones que lo estamos empezando a hacer en estos días. Es una obra civil. Va a tener computadoras, cañón de video, todo para que la gente pueda ver la historia de 25 años que tuvo la Recoleta. Con la Biblioteca pasa lo mismo, pero de la Biblioteca estamos un poco más alejados porque todavía no está terminado el inventario de libros que tienen. O sea que si bien ayuda mucho ahí el Estado Nacional, porque la Biblioteca es Nacional, y también ayuda el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, si no se complementan con la actividad privada no se puede hacer nada.

Con estos programas culturales que estamos haciendo, este año empezamos con la Catedral, después renovamos el acuerdo de educación con el Malba en donde tenemos programas con familias, chicos, disminuidos visuales, chicos con capacidades especiales. Generalmente hemos hecho un gran acuerdo con este Museo, que tiene un departamento de extensión cultural y educativo muy bueno; estamos muy contentos con el acuerdo del año pasado y es-

te año renovamos.

MB: Me interesa que nos cuentes sobre la experiencia con *Periférica*.

DV: *Periférica* creo que fue una oportunidad para mucha gente que nunca había podido exponer. Esto me pareció, según lo hablamos con el Centro Cultural Borges, nos pareció una iniciativa muy importante. Y el año pasado fuimos *main sponsor*, o sea que casi *sponsor* único.

MB: ¿Cómo fue apoyar una iniciativa tan nueva, que no se había hecho antes y que no surge tan directamente de una fundación?

DV: En realidad surge desde arteBA del año pasado, cuando apoyamos al Barrio Joven. Y ese año el Barrio Joven tomó mucha identidad, y tuvimos la oportunidad de exponer, y pusimos una obra muy linda, de los papeles de Manuel Ameztoy, pusimos un cartel del Banco pero para presentar al Banco lo pusimos a Ameztoy.

MB: ¿Cómo surgió lo del Barrio Joven?

DV: Fue una propuesta de arteBA. Durante el verano nos dedicamos a ver a las entidades, más que nada en enero y febrero. En marzo y abril hacemos los planes que lanzamos a mediados de abril y que son planes para todo el año. Porque, ¿qué pasa generalmente en este tipo de área? Vos tenés mil propuestas... todo el tiempo te ofrecen cosas. Pero uno va generando un hilo conductor. Lo que hacemos ahora es juntarnos con quienes nosotros creemos que son de vanguardia, y por la gente con quienes trabajan, por la trayectoria... Y tratamos de juntarnos con ellos y que nos digan qué podemos hacer. En todo sentido.

MB: ¿Cómo evalúan ustedes si apuestan o no a una u otra iniciativa? Por ejemplo, al Barrio

Joven...

DV: Nos pareció importante porque era apoyar a los jóvenes. Respecto al Barrio Joven, este año no quisimos seguir por una sola razón: nos pareció que el Banco tenía que subir un poco más su perfil en la Feria, y cuando salió la alternativa Barrio Joven o el apoyo a los Grandes Maestros, nos pareció que era importante, más aun cuando los grandes maestros eran Seguí, Polesello, Minujin y Benedit. Y dijimos, "bueno, esto es importante, son parte de la nómina argentina que pasó y quiere renacer". Hicimos un cambio que creemos que va a ser definitivo y que nos vamos a quedar con los Grandes Maestros. Y también somos *sponsor* de la Feria, que el año pasado no lo habíamos sido. O con el Museo de Arte Decorativo el año pasado hicimos la Feria de Anticuarios. Y este año como no hay Feria de Anticuarios vamos a hacer un Premio al Coleccionista Joven. Por eso hicimos un acuerdo con el Museo para auspiciarlo y tener un buen jurado para elegir coleccionistas jóvenes. No sólo coleccionistas de arte, porque también pueden ser coleccionistas de teléfonos u otras cosas.

MB: Volviendo a *Periférica*, me interesa rescatar el tema de que *Periférica* empieza como una iniciativa de artistas, que no viene desde una fundación o un museo ¿Cómo lo piensan o viven desde el Banco?

DV: Aquí el rol de Roger Haloua es fundamental. Luis Parenti también, pero sobre todo Roger, aunque Luis que es amigo es fundamental ya que sabe mucho de arte contemporáneo y es muy inteligente. Nosotros como banco tuvimos que evaluar... En *Periférica* son todos artistas, muchos que nunca expusieron, o que pueden ponerse a... por decir algo, a quemar un cuadro o a hacer alguna acción que al Banco le puede dar una muy mala imagen. Eso pa-

ra las empresas, que la gente se enoje, es muy mala imagen. Entonces le dije a Roger, "acá tenemos un problema muy grave, acá uno se enloquece y quema toda la Feria y después van a decir que la Feria que auspiciaba el Banco fue quemada... etcétera". Pero me dieron una garantía los dos y cumplieron muy bien. Y los chicos de Periférica también. Los chicos que manejan Periférica eran muy responsables y siempre nos ayudaron. Nosotros pudimos aprovechar un arte que además de ser joven era de espacios periféricos, realmente nos pareció que pudimos hacerlo y este año también lo vamos a volver a apoyar. Y pensamos que realmente es importante. Ves obras muy lindas, y es una alternativa en la cual ves cosas que no ves en otro lado. Te puede gustar o no te puede gustar, como todo arte contemporáneo, pero en definitiva había cosas hechas con mucho nivel.

MB: Fue una feria muy buena.

DV: Sí, superó las expectativas. Había artistas muy buenos.

MB: Y fue muy inclusiva.

DV: Sí, muy federal. Había gente de muchas provincias.

MB: Yo sé que están abriendo nuevamente la convocatoria con proyectos e ideas nuevas.

DV: Sí, para noviembre, me contaban el otro día. Yo creo que es una feria que poco a poco se irá instalando. Y me alegro, porque así como seremos fundadores de este centro de investigación del Centro Cultural Recoleta, también vamos a ser un poco los primeros que esponsorizamos esta feria que se va a convertir con el tiempo en una feria importante.

MB: Siguiendo con Periférica, que es una feria que plantea cambios en el área cultural, propone dar lugar a espacios que no son visibles, convocar desde todo el país a un lugar heterogéneo... Desde el ámbito empresarial, ¿ustedes tratan de incorporar también cambios que se traduzcan en una postura distinta desde la empresa? Quiero decir si a través de esta política cultural se fueron generando cambios en el Banco, en ustedes, desde el 2003.

DV: El Banco siempre apoyó la cultura y la educación, pero para adentro, muy para adentro.

MB: ¿En los empleados?

DV: Sí, en los empleados, que tienen libros para ellos y los hijos... la Fundación del Banco trabaja para el Banco.

MB: Entonces hay un programa paralelo...

DV: Es de la fundación que también se ocupa de la cultura, la educación, tienen profesores, libros para los chicos cuando empiezan las clases, un gran plan educativo para adultos también, pero es para adentro.

MB: ¿Se comunican las dos áreas?

DV: Sí, bastante. Pero los cambios empresariales después de la crisis fueron necesarios. Nosotros hemos cambiado mucho y esto de los planes culturales el Banco siempre los apoyó, sobre todo los dueños del Banco que son argentinos y han apoyado siempre lo argentino. Lo que pasa es que era un poco más liviano, más light. Era menos con los museos y más con muestras de pintura. Ahora es mucho más difícil porque lo estamos armando nosotros, pero es mucho más gratificante que el Banco tenga su propia gente que haga sus cosas.

MB: ¿Cómo evalúan los apoyos y si funciona o no funciona?

DV: Esto se evalúa a largo plazo. Los apoyos culturales son muy difíciles porque la gente de la cultura no cree que el capital y la cultura tengan mucho que ver. Sobre todo los periodistas.

MB: ¿El capital y la cultura?

DV: Claro, a una entidad de capital como es un banco o una empresa sobre la cultura lo ven como que “me están invadiendo”.

MB: Me preguntaba cómo era el diálogo...

DV: El diálogo es muy bueno... Yo me manejé toda mi vida con periodistas económicos y políticos. Ahora con periodistas culturales también hablo, pero hay muchos periodistas culturales que se rehúsan a que el capital entre en la cultura. Y eso no es un producto de los artistas, es un producto de los periodistas. Porque ellos son los que tienen como una cierta reticencia a que... Se piensa que “cuando un banco entra en la cultura es porque algo está buscando...” Pero son tabúes que no funcionan, porque en Europa sí funciona. Cada vez que viajo a España no puedo creer la plata que los bancos como el Santander están invirtiendo en cultura. O la directora de otro banco que vende libretos con cuadros, o sea que desarrolló un marketing incluyendo lo cultural de forma muy directa.

MB: ¿Qué te lleva, por ejemplo, a decir “este año vuelvo a apoyar Periférica”? Por los resultados, porque te sigue interesando la propuesta, porque hubo buena crítica...

DV: Porque es una feria de otro estilo a arteBA pero que va a ser algo importante, y además queremos que la gente vea que el Banco Gal-

cia apoya la Feria.

MB: Y porque te parece que salió bien, además.

DV: Nos gustó, sí.

MB: Desde el ámbito empresarial, ¿cómo lo evalúan?

DV: No te digo que por haber apoyado a Periférica vamos a generar más clientes, de ninguna manera. Todavía no. En algún momento... no sé cuándo. Pero es imagen. Sobre todo sirve para un público joven. Y el Banco busca acercarse a la gente, y desde una perspectiva humanista como es la cultura es una muy buena manera de acercarse.

MB: ¿En qué rol lo ves al Banco? ¿Sponsor, colaborador, intermediario?

DV: No, lo veo como alguien que está muy cerca de los artistas. Viendo cómo es el artista, cómo hay que apoyarlo, que se vea su imagen... Pero la apuesta a la cultura se hace a muy largo plazo.

MB: ¿Lo entendés también como generar una historia del Banco, y para el país?

DV: Sí, somos un banco nacional que apoya todo lo nacional, sobre todo en los sectores más pobres. Generalmente, también las instituciones que tienen más dificultades para llegar. No es que con el Museo Nacional de Bellas Artes no trabajamos, pero ya tienen una estructura más armada, asociaciones de amigos, dirección, gente muy capaz como todos los museos pero por ahí el Museo Quinquela de la Boca necesita mucha más ayuda. O la cantidad de monumentos que se están cayendo... O cuando viene Paloma Herrera. ¿Por qué la traemos? La traemos porque baila muy bien, porque es un

acercamiento para la gente a esta primera bailarina del mundo. Es como cuando Vilas jugaba al tenis, todo el mundo quería jugar al tenis. Yo le decía a Paloma que si ella bailara acá, si supieran el éxito que tiene en el exterior, habría muchas más bailarinas. Y es lo mismo cuando sumás gente de la cultura a la cultura.

MB: ¿Hubo cosas que te sorprendieron de Periférica el año pasado?

DV: Me sorprendió mucho la organización. Me sorprendió la eficiencia, la responsabilidad, el trato, una cantidad de cosas que me hicieron sentir muy cómodo. La organización fue muy buena y la Feria también.

MB: ¿Visitaron bastante el lugar?

DV: Sí. Había cosas de artistas muy lindas, había cuadros muy lindos. A mí me gusta más que nada la pintura. Aunque había también música, había de todo obviamente. Y lo comparo con arteBA porque arteBA también empezó muy chiquita y hoy es una feria que tiene tres pabellones, un ejemplo para seguir arteBA. Y creo que Periférica va por ahí.

MB: ¿Hace cuánto apoyan a arteBA?

DV: Con arteBA hace tres años que estamos. Empezamos con un esponsorio, después fuimos al Barrio Joven, ahora somos sponsor de la Feria... Hicimos un *increscendo*.

MB: El banco, ¿tiene una colección? La verdad es que no estoy enterada.

DV: El Banco tiene una colección muy chiquita de pintura europea, que venía del padre de los dueños del banco, que la tenemos colgada en el primer piso.

MB: Pero hoy no están concentrados en ese tema.

DV: No, pero con el tiempo sí va a tener. En el fondo los bancos también hacen negocios con su colección. Porque también ellos se mueven en galerías, como hace el Santander en España. Van y compran, lo dejan en galerías un año, después van compran otro, entran al mercado del arte.

MB: De todos modos ustedes están ayudando a la continuación de otras colecciones, como la del Malba.

DV: Sí, con el Malba tenemos una buena relación porque hacen las cosas muy bien, son muy responsables, son muy serios. Con todos nos llevamos bien, Malba tiene la educación incorporada y eso nos parece muy importante.

MB: Como empresario y economista, ¿cómo ves el circuito de arte en el país?

DV: Lo veo creciendo y con grandes posibilidades en la medida que los artistas puedan mostrarse...

Como la gente puede encontrar además de los pintores del siglo XX argentinos, que son muy buenos obviamente, como puede encontrar a principios del XXI también pintores muy buenos y mucho más baratos que los pintores que ya están instalados tipo Quirós, Fader, mucho más clásicos. Tenés pintores contemporáneos que son muy buenos. Si este año no estuvimos en el Barrio Joven sí vamos a seguir con Periférica porque es una forma de apoyar a la juventud. Y como empresario veo que en la medida que todos entiendan que el capital ayuda a la exhibición y ayuda a que se pueda mostrar más, van a ir mejorando las cosas y a surgir más iniciativas. Y me pareció que el Banco, al apoyar al Centro Cultural Borges hacía un gran aporte

a estos pintores que nunca habían podido exponer y obviamente a su economía. Lo veo como una cosa muy importante. El arte es un negocio en todo el mundo. Los cuadros se venden, dan vueltas, vienen... Y el concepto de artista está bien. Hay artistas que pueden ser más bohemios o tener una gran espiritualidad, pero eso no quiere decir que tengan que desatender ese aspecto para sobrevivir, para vivir más o menos cómodamente. A veces hay artistas que tienen un buen vivir y eso no quiere decir que sean menos talentosos que los que no tienen un buen vivir. Ése es un concepto bastante anacrónico y nihilista. Yo creo que el pintor que pinta bien tiene que ganar bien, y para eso la única manera es juntarse con el capital.

MB: Desde la empresa, al margen de lo publicitario, de la imagen que al Banco le da ser sponsor de estos eventos, ¿qué otra cosa les parece que reciben, que otros motivos genera en ustedes?

DV: No... recibimos... Alcanzamos diferentes públicos que antes no alcanzábamos, porque el Banco tiene un público muy localizado. El Banco jamás había entrado en el mundo de la literatura, en el mundo de los intelectuales. Jamás había entrado en el mundo de la cultura contemporánea o del patrimonio histórico. Y son todos públicos distintos.

MB: ¿Pero un público que para ustedes genera clientes, a la vez?

DV: No. Sí genera un buen acercamiento entre el Banco y otras personas, personas que van a transmitir lo que reciben en parte como agradecimiento al Banco. Eso nos sirve.

MB: Por ahí es intentar ver el Banco desde un lugar distinto, no como algo meramente financiero.

DV: Es lo que pasa, es lo que nos falta todavía. Lo que no podemos decir es que el Banco no tiene por que ser sólo un ente que lo único que hace es recaudar plata de préstamos. O que el Banco es únicamente es una tarjeta de crédito.

MB: O sea que también hay un interés en mejorar la propia imagen.

DV: Porque hay una parte del Banco que no tiene que ver con el "yo te doy, vos me das". Te das cuenta de que en Periférica no había otro interés más allá de apoyar algo con una apuesta a futuro y al futuro.

MB: ¿Qué nuevos proyectos tienen?

DV: Tenemos los ciclos de historia de la literatura, lo del Museo de Arte Decorativo, tenemos a Alfredo Guttero en el Malba en agosto...

MB: Están ayudando con esa muestra.

DV: Sí, somos el único main sponsor que tienen. Vamos a traer a Paloma Herrera en diciembre a Argentina. Vamos a estar en Periférica. Seguramente vamos a apoyar cosas más chicas...

MB: Creo que a veces se manejan lenguajes distintos, los lenguajes financieros son unos, los empresariales, los artísticos. ¿Qué cosas te resultaron complicadas en la interacción con los artistas o gestores culturales, si las hubo? Lo digo porque puede servir educativamente para que mejoren los diálogos entre partes que están trabajando juntas.

DV: No. Con los periodistas a veces, pero los artistas generalmente son personas bastante comunicativas. No todas, pero todo el tiempo están comunicando lo que son, ¿no? Cuando

vos pintás un cuadro, cuando tocás el violoncelo, un clarinete, cuando vos estás reparando patrimonio histórico, estás poniendo lo mejor de vos. Entonces te encontrás con cosas muy lindas, a veces con un mundo medio hostil porque vos venís de un lugar mucho te diría más lejano, porque un banco es una figura que no está muy bien vista simplemente por el hecho de...

MB: Bueno, toda la historia que hemos tenido recientemente y...

DV: Los bancos desde siempre han sido... vos sacás un peso pero tenés que pagarlo... y es un pensamiento muy natural. Yo trabajaba en la industria y te das cuenta de que es un sector mucho más reconocido por la gente. En un banco, trabajar con la imagen... Es duro a la hora de cobrar, pero también tiene un costado que trata de ayudar a la gente, y darle algo a la gente que trabaja y que no tiene posibilidades. Además, se plantea el tema de si educás o si das de comer. Tenés que educar. Aunque es muy difícil el tema, porque si no educás nunca vas a poder dar de comer. Entonces si se corta un poco la ayuda para la comida y das más a la educación, es algo para las generaciones que vengan. Por eso nosotros tenemos programas específicos para eso. Educar no es solamente enseñar con un libro de textos, es también enseñar cómo se arma una máquina, cómo se crea una empresa, cómo hacés para generar un lugar... todo es una gran conjunción de educación. Cómo hacer para no ser corrupto. Son todas cosas que tenés que enseñarlas desde lo muy básico, y que no siempre las enseñan en el colegio.

MB: ¿Cómo se entera la gente de todas las actividades que está organizando y sponsore-

ando el Banco?

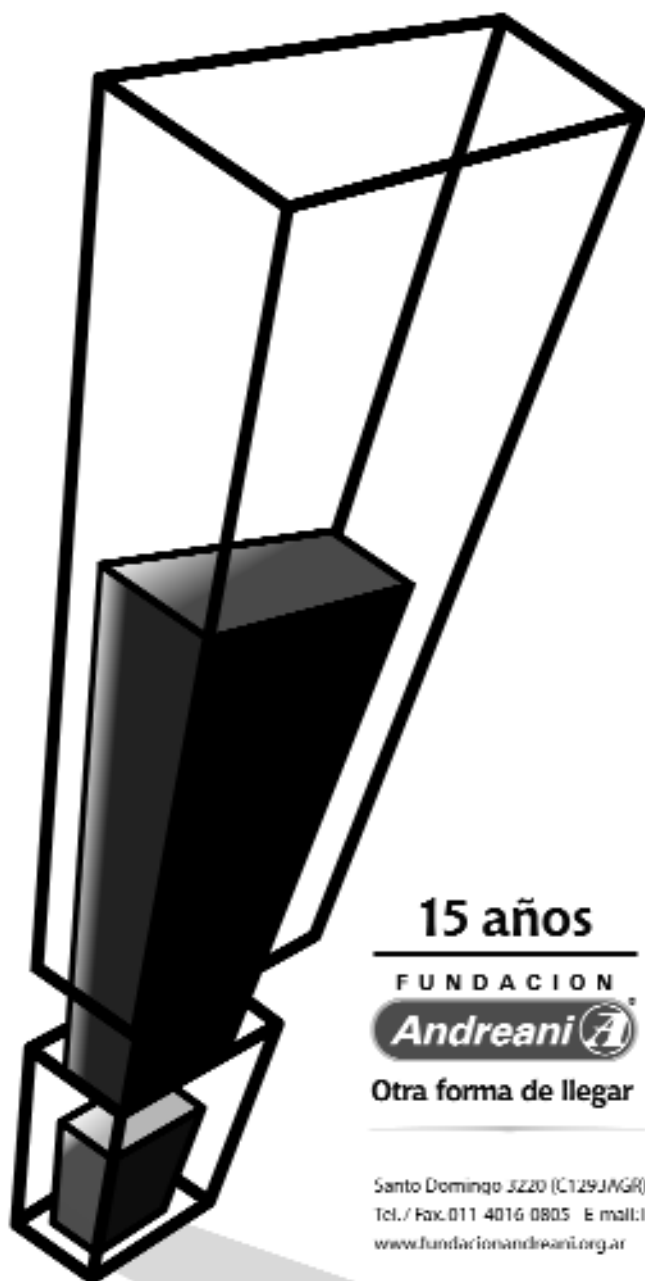
DV: Te cuento, el año pasado cuando lanzamos los programas tuvimos un perfil bajo. Queríamos ver cómo nos iba. Y teníamos mucho miedo de que nos fuera mal.

MB: Sí, me dio esa impresión.

DV: Sí, la verdad que no lo comunicamos. Después empezamos a comunicarlo. Este año, en Mar del Plata lo comunicamos a fondo, pusimos avisos como una gran ayuda del Banco a una catedral que era muy importante. arteBa lo comunicamos bastante... Las charlas de literatura las vamos a difundir a partir de ahora. A nosotros nos cuesta entrar en el ambiente de la cultura. Con eso nos ayudó mucho la gente de Identia pr.

MB: ¿Querés agregar algo?

DV: No, agradecerles. Nosotros, el Banco, estamos muy contentos con lo que estamos haciendo. Los dueños que son argentinos están muy contentos con lo que estamos y están haciendo, y nos apoyan muchísimo. Sin el apoyo de los dueños y de los directores del Banco es imposible hacerlo. Y que realmente ésta es la obra de la vida de los dueños que ponen la plata para financiar, cuando podrían decir "me la guardo para tener más dividendos" o "me la guardo para tener más honorarios". Y realmente es todo un acercamiento a la cultura que es muy importante por parte del Banco, y eso yo lo reconozco. He aprendido muchísimo de la cultura en estos tres años que estamos con los programas. Realmente para mí fue un aprendizaje brutal. En definitiva es la capacidad de discernir, es conocimiento.



15 años

FUNDACION

Andreani 

Otra forma de llegar

Santo Domingo 5220 (C129JAGR) - Ciudad Aut. Buenos Aires
Tel./ Fax. 011 4016 0805 E mail: info@fundacionandreani.org.ar
www.fundacionandreani.org.ar

¿Nuestra antigüedad es moderna?

Con este texto del infatigable Diego Melero abrimos la segundo capítulo del Dossier Documenta Magazine que sigue indagando sobre el polémico “nosotros” entre los ejes “modernidad” y “antigüedad”.

Diego Melero

Pensando en términos de la historia europea occidental, central y oriental, incluyendo, además, a la cuenca del Mediterráneo Oriental, la respuesta indudable es afirmativa: la modernidad es nuestra antigüedad.

Desde la escuela primaria y con más profundidad en la secundaria, en la Argentina se enseña la historia occidental Antigua, desde los tiempos de los imperios egipcio, mesopotámico, fenicio, griego, macedonio, romano (y su decadencia), la temprana Edad Media, el feudalismo, las cruzadas y el nacimiento del comercio en las ciudades con la aparición del mercantilismo, la burguesía y sus consecuencias definitorias de la modernidad: la Reforma, el Renacimiento, el descubrimiento de América y la aparición del espíritu capitalista. La colonización iberoamericana transplantó instituciones y recursos humanos, que fueron impuestos a los pueblos que poblaban éstas tierras, pero que al mismo tiempo asimilaron “características disímiles” de cada cultura que estaba instalada en los pantanos, selvas o montañas del continente americano.

Ahora la pregunta. ¿Es modernidad NUESTRA antigüedad? No es fácil de responder en éstas latitudes. No es posible una respuesta cómoda al pensamiento etnocentrista de los amigos europeos. Las naciones americanas (incluyo a todo el continente, desde Alaska a Tierra del Fuego y a todas las colonizaciones: inglesa, francesa, holandesa, portuguesa y española), son producto de corrientes inmigratorias europeas, africanas y asiáticas. Las formas de integración y mezcla han sido diversas en su

aceptación, pero constituyeron lo que los españoles en su era democrática post-franquista llaman "SUDACAS". No es cuestión de ofenderse. Es cuestión de reconocer desde el lugar de colonizados, la diferencia. Mientras en el continente americano se construía con los inmigrantes a las "repúblicas posibles, subdesarrolladas" -de las que habló Juan Bautista Alberdi-, en Europa la "modernidad" propagaba la persecución, guerra, intolerancia y los campos de exterminio para los judíos, o para los que pensaban en un mundo sin exclusiones.

La pregunta por segunda vez. ¿Es modernidad nuestra antigüedad? En una vía individual tiene otras resonancias. La antigüedad puede ser que se parezca a la modernidad. Algún placer de poder pensar que lo que es hoy, se puede reconocer en "otro tiempo". Es un alivio, no una carga. Respuesta desde "acá": "nuestra antigüedad" es más corta. Es divertida la distancia con la antigüedad que hay "allá".

La pregunta por tercera vez. ¿Es modernidad nuestra antigüedad? Es y no lo es.

La pregunta por cuarta vez. ¿Es modernidad nuestra (aquella) antigüedad? No lo es.

La pregunta por quinta vez. ¿Es (¿cuál?) modernidad nuestra antigüedad? No lo sé.

Fin de la modernidad.

Comienzo de la antigüedad.

¿Es la modernidad nuestra antigüedad?

¿Es la modernidad nuestra modernidad?
¿De qué “nuestro” estamos hablando?

Ana Longoni

1) Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

2) Ginzburg, Carlo y Castelnuovo, Enrico. “Centro e periferia”, en: *VAA, Storia dell'arte italiana*, I Parte, Torino, Einaudi, 1979, pp. 283-352.

3) Williams, Raymond. *Políticas del modernismo*, Buenos

Se trata de repensar el vínculo entre centro-periferia desde parámetros muy diferentes a los de irradiación o difusión desde la metrópolis a los márgenes de emergentes tendencias artísticas internacionales. Más allá de que es innegable que en los campos artísticos latinoamericanos repercutieron más tarde o más temprano (en los 60, con inédita inmediatez) tendencias vanguardistas emergentes en las metrópolis, las vanguardias argentinas de los 60 alcanzaron un desarrollo propio y singular, en medio de condiciones diferentes de producción, circulación y recepción de las obras, de otro estado de conformación de los sujetos y de la estructura del campo, de otras formas de relación con el poder político y económico. Para explicarlo no sirven las lecturas que entienden la relación del arte argentino con la escena internacional como la recepción tardía, sometida y deslucida de las tendencias en boga en los centros del arte. Incluso podría arriesgarse que cualquier lectura en términos de centro-periferia corre el riesgo de colocar a las producciones realizadas en el margen en términos de retraso, pobreza, lejanía o exotismo. Tampoco alcanza para explicar esas simultaneidades la metáfora de la “puesta al día”, tan frecuentada en los años 60.

Deberíamos partir, en cambio, de las condiciones alteradas de la “modernidad periférica” en América Latina, nacida como “cultura de mezcla” entre tradición y cosmopolitismo.¹ Y reconsiderar el vínculo centro-periferia desde una “perspectiva polivalente”: no se trata de una relación de difusión sino de conflicto.² También historizar las conexiones entre fenómenos artísticos-extraartísticos en la complejidad de cada situación específica, lo que no implica caer en una posición relativista, que se limite a remarcar la diferencia, y obvie o licue la desigualdad. Por último, considerar la existencia de un clima de época compartido, que excede la circulación unidireccional de información y produce obras (e ideas) que fluyen en formas no subordinadas a cánones metropolitanos, dan-

do lugar a procesos de experimentación semejantes en distintos puntos del globo puede ayudar a explicar los inicios simultáneos y coincidentes del conceptualismo en –por ejemplo– Argentina y Estados Unidos. Propongo llamar descentradas a estas condiciones particulares de producción y circulación. Con el término descentrado aludo a aquello que está desplazado del centro pero también a un centro que ya no se reconoce como tal, extrañado, desconcertado, que está fuera de su eje. Raymond Williams, en *Políticas del Modernismo*,³ llama a analizar las vanguardias con algo de su propia ajenidad y distancia, despegándose de las cómodas y hoy internacionalmente adaptadas formas de su incorporación y naturalización. Esto es: observar la metrópoli desde un adentro que está afuera (los desposeídos interiores, el mundo pobre que siempre fue periférico a los sistemas metropolitanos). Concluye: “Hay que poner en tela de juicio un nivel: la interpretación metropolitana de sus propios procesos como universales”. El desafío (y la provocación) radica en invertir el flujo habitual (rastrear las repercusiones del centro en la periferia) para pasar a pensar el movimiento inverso: qué tiene el mismo centro de periférico o de descentrado.

¿Por qué no volver significativo también el viaje a París (o a Nueva York) de los artistas latinoamericanos o de la Europa periférica o pobre (del sur, del este) no sólo por lo que llevan de regreso a sus lugares de origen, lo que “difunden” en la periferia, sino por lo que aportan a la hora de definir del carácter extrañado del lenguaje y de la percepción de las transformaciones metropolitanas?.

3) Williams, Raymond. *Políticas del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

Otro caldo de Modernidad y barbarie

Xil Buffone

“Che, evitá ser argentino. No seas pelotudo.”

Que quede claro: acá apagamos a cualquier iluminista que quiera cambiar al mundo, propio o ajeno.

Nosotros no exportamos nuestro arte sino a nuestros artistas.

Los expulsamos a ellos y a su maldita modernidad.

1- Fuera indios de América Latina

Mal presagio, para Montezuma la modernidad empezó en 1492, el tiempo en que los dioses bajaron de los barcos a asesinar a los mortales. Dos universos inmensos se encontraban.

P11. “No pensaron ni entendieron sino que eran los dioses que habían bajado del cielo, y así, con tan extraña novedad, voló la nueva por toda la tierra.”

2- Fuera vanguardias de América Latina

Bolívar y San Martín

“En 1816 San Martín recibió en el campamento de Plumerillo una delegación de araucanos. Los convocó -les había dicho- para informarles que el ejército de los godos pasará de Chile para matar indios y robarles mujeres e hijos; y como yo también soy indio, voy a impedirlo. Para eso necesito contar con la licencia de ustedes, que son dueños del país. Pasaré los Andes y terminaré con ellos”.

1819- La guerra la tenemos que hacer del modo en que podamos: si no tenemos dinero carne y un pedazo de tabaco no nos tiene que faltar: cuando se acaben los vestuarios, nos vestiremos con la bayetilla que nos trabajen nuestras mujeres, y sinó andaremos en pelota como nuestros paisanos los indios: seamos libres y lo demás no importa nada”.

“Brindo señores por los dos hombres más grandes de la América del Sur, el General san Martín y yo”. (Bolívar, Guayaquil 1822)

“Su ilusión final era extender la guerra hacia el sur, para hacer cierto el sueño fantástico de crear la nación más grande del mundo: un país libre y único desde México al Cabo de Hornos”. (pag 54), en esa época, según testimonio de un oficial de la legión británica, Bolívar tenía la catadura estrafalaria de un guerrillero de la legua. Llevaba un casco de dragón ruso, alpargatas de arriero, una casaca azul con alamares rojos y botones dorados, con una banderola negra de corsario izada en una lanza llanera, con la calavera y las tibias cruzadas sobre una divisa en letras en sangre: libertad o muerte”

1,65 m de estatura. 88 libras.”Lo llamaban el Zambo, tenía una línea de sangre africana, por un tatarabuelo paterno, que tuvo un hijo con una esclava, y era tan evidente en sus facciones que los aristócratas de Lima

lo llamaban “el zambo”, pero a medida que su gloria aumentaba, los pintores iban idealizándolo, lavándole la sangre, mitificándolo, hasta que lo implantaron en la memoria oficial con el perfil romano de sus estatuas. En cambio, el retrato de José Ma. Espinosa no se parecía a nadie más que a él, a los 45 años, y ya carcomido por la enfermedad que se empeñó en ocultar”. (pag. 184)

“Estoy dispuesto a irme a cualquier parte por no morirme aquí”, dijo “en Jamaica me quieren”(240)

La patria se caía a pedazos de un océano al otro...

“todas las ideas que se le ocurren a los colombianos es para dividir” (251)

“la América Latina es ingobernable”

“el que sirve una revolución ara en el mar”, este país caerá sin remedios en manos de la multitud desenfrenada para después pasar a tiranuelos casi imperceptibles de todos los colores y razas” (p257) En 1830 muere Bolívar.

Carta a O Higgins: Lima, Agosto 1822

“Créame amigo mío, ya estoy cansado de que me llamen tirano, que en todas partes quiero ser rey, Emperador y hasta demonio. Por otra parte, mi salud está muy deteriorada; el temperamento de este país me lleva a la tumba; en fin, mi juventud fue sacrificada al servicio de los españoles y mi edad media al de mi patria; creo que tengo derecho a disponer de mi vejez.

Ser feliz es imposible, presenciando los males que afligen a la desgraciada América.

Voy a hacer el último esfuerzo en beneficio de la América. Si este no puede realizarse por la continuación de los desórdenes y la anarquía, abandonaré el país, pues mi alma no tiene un templo suficiente para presenciar su ruina”.

Porque si no hay cuerpo, no hay delito

A San Martín lo pintó Delacroix en una acuarela napoleónica y nosotros lo expulsamos. El padre de la patria murió (triste como un Munch) exiliado en Francia. De allí el único daguerrotipo de anciano, -de 1848- el del billete de cincuenta pesos); hoy su corazón está con su sable corvo en la catedral de Bs. As.

Evita, luego de entrar en la inmortalidad a las 20,25 hs, vagó fantasmagóricamente embalsamada como Blancanieves por Milán y Madrid, iridiscente hasta aterrizar en Recoleta.

El Che, luego de ser cazado y fotografiado como un rembrandt, se esfumó en una fosa incierta de Bolivia, ahora descansa ceniciento en Cuba y en millones de almas y remeras. A Borges lo sacamos de la biblio-

teca y lo pusimos de inspector de gallinas y luego de inspirar al universo, descansa en Ginebra. Evita, el Che y Borges tienen moneda conmemorativa. San Martín, billete de cincuenta. A Belgrano le robaron los dientes y lo tenemos en el billete de diez pesos. En cambio, al fundador de la Argentina moderna, el General Roca (además de hacerle un monumento en el centro), lo llevamos en el billete de cien pesos, a él y su campaña al desierto. (El primer genocidio de estado).

El concepto de nación excluyente

Acá no somos indios. Acá nos comimos a Solís. Acá engordamos a la vinchuca que contaminó la sangre de Darwin. Acá el chagas y Salvador Maza. Acá cargamos las balas para que Favaloro se dispare. Con nosotros no pudo ni Duchamp (ni su intento de cubificar Buenos Aires en 1919). Acá al mural de Siqueiros lo enlatamos en un contenedor por diez años, lo abandonamos en una villa, bajo la lluvia. Una obra op de Le Parc les sirve de estantería a los empleados del Centro Cultural San Martín. Y a la escultura de Kosice la secan. “yo no concibo el cielo sin Perón”. Eva Acá Platón es Perón (y el mundo se divide en peronista o en ininteligible). Crecimos entre golpes. Cuando empiezan los tiros hay que irse. ¿hay que irse?, ¿hay que quedarse? Nuestra modernidad circuló en puertos y aeropuertos. El exilio interno. Por cien años logramos expulsar al arte nacional de nuestro propio museo nacional de Bellas Artes: Al manco López que no sabe pintar. A Malharro que molesta. A Xul Solar dejalo que delire. A Fontana, que espacialice en otra parte. A Greco que vaya a señalar con su dedito... A Maldonado. A Le Parc la Tour eiffel. A los concretos, Madís, Perceptistas. A los informalistas. A los neo figurativos. A los conceptuales. Importa que no contaminen y que no queden rastros. que todos en silencio observen el precio que paga un moderno. Porque es claro QUE UN MODERNO VIVO EN LA ARGENTINA NO TIENE FUTURO. Acá la tradición es la barbarie del olvido. Y el olvido sistemático de esa barbarie. Echeverría se resistió a abandonar su tierra, porque sostenía que “emigrar es inutilizarse para el país” y se refugió en la estancia de los Talas, donde continuó escribiendo. Es probable que allí produjera El matadero. (publicado en 1871 luego de la muerte de Echeverría en 1851, un año antes de la caída de Rosas).

El que no se va se jode

a la intemperie se dispersan, Los rastros revolucionarios pronto se desarticulan, hasta que el sentido se desintegre como agua en sal. ... hasta que su ausencia no arda. Y en ese desierto levantamos otros referentes, claro, de los nuestros. Aca la modernidad es nuestra vergüenza. Nuestra deuda interna. Ahora bien, si alguno triunfara afuera, si alguna falla del sistema permite que alguna obra se destaque en el tiempo, somos los mejores para los homenajes póstumos. Porque nadie mejor que nosotros para saber del valor de lo que perdimos. A fuerza de expulsar gente, argentinizamos al mundo. Y como además insistían en regresar, fuimos un caldo universal. Acá antigüedad no tenemos, siempre fuimos modernos.

El arte en tiempos de fragilidad

Esbozo para una estrategia de supervivencia

Mario H. Gradowczyk

1) Por “Modernidad” se entiende el período histórico que se inicia a partir de los cambios políticos, económicos, sociales, científicos y tecnológicos que se inician en el siglo XIX, lo que conlleva la democratización política, el respeto por las garantías individuales, la generación masiva de bienes y servicios, el mejoramiento de las condiciones de vida, la salud y la educación pública, gratuita y obligatoria. También en su nombre se cometieron graves excesos. 2) “Modernismo” caracteriza una tendencia de la cultura occidental que se expresa mediante una nueva manera de producir arte y se diferencia tanto de las formas clásicas como de otras formas de la cultura popular. Este término también tiene una posición crítica que refleja un sistema específico de ideas y creencias sobre el arte y su desarrollo.

3) Le comte de Lautréa-

Propuesta

Documenta 12 ha seleccionado a un conjunto de revistas y grupos de discusión de todo el mundo para que contribuyan a aclarar esta triada: *¿Es la modernidad nuestra antigüedad?*, *La nuda vida (subjetivación)* y *la Institución local (educación)*, que brindaría en su conjunto una visión de la situación en que se encuentra el arte y los artistas contemporáneos. Se ha planteado un debate a nivel global que, para muchos, no pareciera ser significativo ante la variabilidad de propuestas y formas que adquiere la práctica actual de la construcción y difusión de artefactos y de imágenes, los diferentes contextos y realidades que afrontan sus autores. Además, si se piensa que (en un espacio euclídeo) estos tres temas articulan un plano (de reflexión), al ser enunciados como preguntas o temas para ser contestadas en forma independiente, y con un cronograma de publicación diferenciado, se habría fragmentado una problemática compleja, reduciéndose ese plano de reflexión común a tres conjuntos de rectas disjuntas, lo que restringe el análisis. Para acotar el campo situamos un sistema de referencia desde nuestro Sur y, cuando fuese necesario, se cruzarán líneas con otras experiencias.

Resulta difícil aceptar que la modernidad (1) en Argentina, país muy próspero en términos económicos durante el apogeo del modernismo (2) (el primer tercio del siglo XX), sea considerada como “periférica”. Quizá sirva recordar que su capital, *Buenos Aires, la reina del Sur* (3) como la llamara en vena profética Isidore Ducasse, tuvo un reinado fugaz minado por las contradicciones irresueltas que encrespan a la sociedad argentina (bastaría tener en cuenta el proceso de degradación puesto en marcha con la revolución militar de 1930). Más apropiado quizá sea definirla como una “modernidad no deseada” (4), ya que la mayoría de los actores que intentaron la construcción del discurso modernista (5) no se propusieron desarrollarla desde los bordes de una sociedad en construcción, sino tratando de introducir el “virus modernista” dentro de la propia centralidad cultural. Este intento fue rechazado tanto por el sector mayoritario de la elite que dominaba los estamentos culturales como por los grupos de izquierda, reformistas o radicalizados (6). La metáfora “padre” e “hijo” simboliza la relación de dependencia establecida entre la tradición europea y el nuevo país, y de modo más preciso, es útil para analizar sus vínculos. En consecuencia, los intentos por “europeizar la cultura” podrían leerse acaso como un intento por “edipizar la cultura”, metáfora que resume lo ocurrido durante varias décadas (7).

mont (Isidore-Lucien Ducasse), *Les Chants de Maldoror*, (fin del Primer Canto), Viau, Buenos Aires, 1944, p. 44.

4) M. H. Gradowczyk, "Los Salones Nacionales y las Vanguardias (1924-1943): El padre paranoico es el que edipiza al hijo" (Parte I)", *Ramona*, Buenos Aires, N° 41, junio 2004.

5) "Modernista" admite dos acepciones: lo perteneciente o relativo al modernismo y para identificar al artista que practica nuevas formas de arte (originales) con las que satisface su propio sentido crítico y las demandas de un medio específico, y/o a la obra que cumple con estos requisitos.

6) M. H. Gradowczyk, "Los Salones Nacionales y las Vanguardias (1924-1943)". Este tema se desarrolló en *ramona*, Buenos Aires, N°s 41, 42, 46, 47. 49 y 52 publicados entre junio 2004 a julio 2005.

7) *Ibidem*, N° 41.

8) Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin Buchloh, *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, Thames & Hud-

Modernismo: pared impenetrable

Cuando se analizan los tratados de historia del arte moderno, lo que primero sorprende es la opacidad dominante, donde sólo cuenta lo que ocurre en el Norte. Y también como esta estructura compacta dificulta la tan declamada, y utópica, apertura que daría lugar al fin de las grandes narrativas pregonadas desde la posmodernidad. Los ejemplos abundan. Uno podría proponer, como una letanía, una historia alternativa, la de los recortes, omisiones y alteraciones odiosas. Por ejemplo, Alfred Barr decide no incluir a los abstractos norteamericanos de su célebre muestra -y discutido diagrama- sobre cubismo y arte abstracto, cuya reacción airada dio lugar a la fundación de la AAA (American Abstract Artists) en 1936.

A partir de allí la lista se hace extensa, bastaría analizar cómo Clement Greenberg, crítico emblemático del modernismo, establece categorías de artistas que aún perduran; "torpedea" la carrera de Mark Tobey; minimiza a sabiendas la contribución de Torres-García, el más temprano practicante de la "all over painting"; ignora al arte *pop*. Esto se hace evidente si se comparan sus textos originales con su reescritura para *Art and Culture*, libro de cabecera de varias generaciones. Buena parte de las cuestiones que debatió la crítica durante los 80 y los 90 giraron en torno a esa gran figura. Esta revisión no responde sólo a legítimos intereses intelectuales, sino también a la necesidad de abrir el discurso crítico para poder situar al *pop*, al minimalismo y al arte conceptual dentro de un nuevo canon, una suerte de revalorización de grupos de artistas que, por rara coincidencia, actuaron o son de origen norteamericano.

Para remarcar la intensidad con que se practica ese recorte, se analiza, por ejemplo, un libro reciente escrito por Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin Buchloh (8). Se trata de una propuesta ambiciosa, por momentos brillante, pero en ocasiones con demasiadas certezas. El exquisito envoltorio psicoanalítico del discurso, las agudas disquisiciones sobre lo político y lo social, el respeto y reconocimiento de las distintas subjetividades con que se expresan las minorías, reflejan ese paradigma de "lo políticamente correcto", con el que se embandera la intelectualidad liberal norteamericana. Sin embargo, esa imparcialidad en el discurso rápidamente desaparece cuando se trata de las relaciones Norte-Sur. Si se examina el índice del libro se observa la ausencia no sólo de los mayores modernistas latinoamericanos con alguna excepción (los muralistas mexicanos, Matta, Oiticica, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Soto), sino figuras actuales como Caldas, Grippo, Kuitca, Meireles y Tunga, entre otros, que han tenido reconocimiento internacional. Por ejemplo, como los dos acontecimientos clave del año 1930 se señala

un tema de la fotografía y la publicación de un texto ya clásico de Georges Bataille, de peculiar interés para la autora de ese fragmento. ¿Sería comparable, sin embargo, con la significancia histórica del grupo Cercle et Carré para el arte abstracto mundial en las décadas siguientes y la obra de Torres-García?

También se ignora en el voluminoso libro la aparición del movimiento abstracto rioplatense (más y concretos), que no sólo replantearon la problemática del marco recortado, sino se propusieron implementar un programa de acción política bajo las banderas del arte concreto y del comunismo. Respeto la potencia intelectual de los autores, pero uno no deja de preguntarse el porqué de esos recortes u omisiones. Uno finalmente se queda con la impresión de que existiría un paralelo entre la voluntad imperial que se manifiesta en el gran país del Norte en el campo geopolítico y económico y la defensa a rajatabla del canon (modernista) que también se extiende a lo contemporáneo, de la que los editores de la revista *October*, parafraseando a Jorge Luis Borges, “no están limpios de culpa”.

Como segundo ejemplo se analiza la política curatorial del MoMA, definido como “la mayor máquina de canonización del mundo” por un periodista alemán. En la instalación inaugural de su colección en su nuevo edificio se incluyó la obra de varios maestros latinoamericanos como Wilfredo Lam, Roberto Matta, Diego Rivera y otros mexicanos y Reverón, entre otros. Las obras de Torres-García se presentaron en una amplia sala junto a pinturas de Mondrian y de Van Doesburg. Este evento, que se apartaba del canon vigente durante muchos años en este museo, fue celebrado por Holland Cotter en una nota en el *New York Times*. Al año siguiente los Mondrian fueron llevados a una sala contigua, y se retiraron las pinturas de los otros dos artistas. Es que cuando se navega por un curso preestablecido, las desviaciones y transgresiones deben ser rápidamente corregidas, es necesario mantener a rajatabla el rumbo (“keep the North, stupid”), (“mantenga el Norte, estúpido”).

¿Qué pasa con el arte latinoamericano?

Existe en algunos círculos preocupación por lo que se ha venido llamando “procesos de legitimación”, un tema muy sensible para aquellos que se preocupan por la difusión internacional del arte latinoamericano, problemática que trasciende las fronteras de la patria chica, según lo registra un número reciente de la revista *Passages* (9).

En la feria arteBA 2005 varios curadores debatieron diferentes políticas posibles, mientras que en la siguiente (arteBA 2006) se formalizó una mesa donde se debatió su inserción en los medios escritos de los Esta-

son, London, 2004.

9) *Passages*, The Cultural Magazine of Pro Helvetia, N° 40, Invierno 2005 / 2006. En países como Suiza y Alemania existe honda preocupación por el destino futuro de fondos para apoyar los eventos del arte contemporáneo, dado que no se observa una mayor demanda que justifique el incremento de partidas para las políticas culturales, que solo podrían substituir a largo plazo mediante políticas que incrementen la participación del público (la demanda).

dos Unidos. Allí se refirieron, entre otros temas, a tácticas opuestas puestas en práctica en el estado de Texas.

Por un lado, se ha propuesto reafirmar las características de las minorías latinas como si se tratara de un único conjunto, liderada por Mari Carmen Ramírez, curadora del Houston Museum of Fine Arts, cuyo objetivo es organizar una significativa colección de artistas latinoamericanos. Además, esta curadora propone la noción igualmente limitadora de “utopías invertidas” para categorizar a buena parte de las vanguardias latinoamericanas. El Museo de Houston, institución privada que cuenta con un cuantioso patrimonio, intenta responder así a las exigencias de las minorías latinas locales.

Por el otro, Gabriel Pérez Barreiro, curador del Jack Blanton Museum de la University of Texas, Austin, propugna abolir esa diferenciación, o sea abrir las puertas del metafórico gueto que encierra a los artistas latinoamericanos. Con este criterio se instaló la colección moderna y contemporánea de ese museo en el nuevo edificio. En este caso, un museo estatal universitario no dispone de los necesarios fondos que le permita adquirir, hoy, una colección representativa del arte moderno y contemporáneo internacional, pero en cambio posee una respetable colección de arte latinoamericano. Este desbalance de representatividad impone la integración. En definitiva, sólo se trata de “tácticas frágiles” en ambos casos, las diferencias de enfoque dependen de contextos locales y condiciones de borde muy diversas.

Un modelo útil

La pregunta *¿Es la modernidad nuestra antigüedad?*, cruza por dos extremos: por lo antiguo y por lo moderno, esto es, se refiere a nuestro devenir. El modernismo, según el relato canónico, resultó ser una estructura rígida que opera en muchos casos como caparazón al que sólo acceden los “elegidos”. Son las galerías, los curadores, los coleccionistas, los grandes museos y sus consejos de administración, los comités de adquisiciones, los medios, etc. los que sostienen esa suerte de “*old boy's club*” que ha entronizado narrativas tendenciosas y perversas.

El nuevo esquema global ha transformado en parte las reglas, pero ese relato se mantiene inalterable. Ya se ha visto que las arbitrariedades que presentan los rígidos modelos arbolescentes que abonan el discurso sobre la modernidad establecidos desde los grandes “centros” son flagrantes, lo que obliga a definir un modelo alternativo. Prefiero pensarla como una estructura con múltiples nodos que reflejan actividades en diferentes sitios (centros), sincrónicas o no, que se van desplazando en el tiempo y el espacio. Si se imagina esa estructura como una metafórica

10) G. Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, Paris, 1983, p. 110, mencionado por J. Rachjman, *The Deleuze Connections*, The MIT Press, Cambridge, 2000, p. 148.

“pared de piedras no cementadas”, tal como lo sugiere Deleuze (10), sería difícil imaginarla como un sistema lineal tipo Gran Muralla china o mediante estructuras tridimensionales, como las pirámides egipcias o mayas. En el primer caso, ese sistema requeriría cansadoras y aburridas caminatas a lo largo del muro para establecer conexiones y entrecruzamientos. (Además, elegir una dirección para su traza, aunque se adivina la dirección elegida por historiadores del Hemisferio Norte). En el segundo, si hubiera que mover piedras del interior de las pirámides, esto demandaría esfuerzos hercúleos con el consiguiente riesgo de derrumbes. Si se piensa en una forma circular, el crecimiento será imposible. Y si rechaza el complejo esquema hexagonal propuesto por Jorge Luis Borges (11), ¿por qué no pensar a la espiral como el trazado adecuado para esa metafórica pared?

Si se acepta este modelo, la historia podría ser representada por un muro integrado por elementos sueltos que siguen la traza espiralada del caparazón del caracol, que permite introducir otros nuevos (descubrimientos y reapreciaciones) sin mayores contratiempos. No sólo seguir la evolución temporal a lo largo de la curva sino que facilitar las interacciones y cruces entre generaciones atravesando los valles y crestas del caparazón, con beneficiosos ahorros.

La utilidad de este modelo fue probada en una exposición reciente sobre 70 años de Fotografía Argentina, que se inicia con la primera generación de modernistas (Anatole Saderman, Annemarie Heinrich) y concluye con jóvenes artistas (Gian Paolo Minelli, Melina Berkenwald, Sandro Pereira), tal como se resume en la cubierta del catálogo (12).

Contestando a la pregunta

¿Existe hoy una suerte de contradicción entre el arte moderno y las prácticas contemporáneas, alimentadas por el desenfado de una generación libre de dogmas, donde el cuerpo del artista -y por qué no el cuerpo del observador- se convierte en campo de experimentación? Esta problemática se plantea en el campo teórico y en la práctica, en el discurso crítico y en el trabajo curatorial. La actividad artística transcurre en contextos socio-culturales diferentes según sea el desarrollo económico, político y social de la región donde uno se posicione. Aunque la globalización se proclame, las particularidades existen y no pueden ser destruidas; las generalizaciones son odiosas.

Las ilusiones de la Iluminación europea, que intentaron ser llevadas a la práctica por los modernistas han sido dejadas de lado, la pulsión colectiva por la innovación ha perdido su encanto. El modernismo, como la manifestación más acabada de la modernidad, ya no es percibido como

11) M. H. Gradowczyk.

12) “Artistas x artistas. 12 x 67. Fotografías”, galería Palatina, curada por M. H. Gradowczyk, Agosto de 2006.

un movimiento único y exclusivo de diferenciación intelectual; las nostalgias por su reinstalación son cada vez menores, es un eco que se transforma, transmutado por el nuevo contexto que subyace en el período post-industrial. Esta es una época de desmarque, de invención de otras prácticas para satisfacer las apetencias culturales y espirituales de las nuevas generaciones sometidas al dominio casi omnímodo de los medios, la degradación social, la aceleración de las diferencias, las consecuencias de la globalización. Aunque flotan, como sombras recurrentes, los fantasmas de la creatividad y de la originalidad.

El arte contemporáneo ha devenido en un sistema potencialmente frágil, inestable, fragmentado. El artista hoy, necesita desarrollar mecanismos adaptativos de resiliencia para no quebrarse, para subsistir, para sortear ese difícil lugar que la “nuda vida” le habría deparado. Si bien los modernistas, como apuntaba Greenberg, estaban ligados a la élite ilustrada por “un cordón umbilical de oro” (13), esta relación está cambiando precisamente por las estrategias de resiliencia implementadas por artistas contemporáneos, con la que intentan contrabalancear esa percepción de fragilidad. Conviene recordar que el último manifiesto del siglo XX elaborado por cuatro artistas argentinos: Gachi Hasper, Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros, Fabio Kacero y redactado por el editor de *Documenta*, Rafael Cippolini, se denomina precisamente el “Manifiesto frágil”. Estamos preparados ya para responder a la pregunta preparada por *Documenta* que tiene el carácter de un enigma casi indescifrable: “¿Es la modernidad nuestra antigüedad?”, la que podría reformularse en estos términos: ¿debiéramos considerar a la modernidad en el contexto actual como un pasado lejano, con el que tenemos pocos puntos en común, y conservar sólo su valor epistemológico? ¿Sería útil si los artistas jóvenes meditaran en torno a los procesos creativos que dieron lugar al modernismo? ¿O sería posible reformular su programa, analizar sus tácticas y estrategias, recuperar algunas de sus consignas, para ayudar a nuestro crecimiento?

Difícilmente se pueda afirmar que la generación joven acepta a la Modernidad como “antigüedad”, aunque se comprenda que el discurso canónico cierra el paso a realizadores locales, y muchos ignoran la significancia histórica, las contribuciones estéticas y el valor ético de nuestros modernistas, de sus luchas, de sus fracasos, de sus logros. En la medida en que ellos tomen conciencia de que la Modernidad debiera ser analizada como un sistema abierto, en reevaluación constante, se estaría en mejores condiciones de discutir y cuestionar los cánones y sistemas de valores impuestos desde el Norte insertos en decenas de revistas, exposiciones y discursos, a veces cooptados por nosotros mismos.

13) Clement Greenberg, “Avant-garde and Kitsch” (1939), reimpresso en Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Vol. I, Perceptions and Judgments, 1939-1944*, editado por John O’Brian, Chicago University Press, Chicago, 1988, p.11.

Sería necesario planificar estrategias que ayuden a desmontar ese casi impenetrable muro, y redistribuir sus elementos con una visión abarcativa, pluralista. Se trata de una pelea difícil y desigual, pero imprescindible si se desea dar continuidad y mayor soporte a prácticas contemporáneas en países donde han existido modernistas no complacientes con cuyas obras y conductas éticas significativas y que aportan a la historia del modernismo. Una estrategia en tal sentido apuntaría a la formación de nuevas generaciones de historiadores que sean capaces de reelaborar y reescribir la historia con modelos más abarcativos.

Lo que hay que tener en cuenta, cuando se analiza esta situación, es reconocer la potencia de las fuerzas del mercado que se encuentran fuertemente instaladas, particularmente en aquellos países como los Estados Unidos donde las instituciones culturales, en su gran mayoría, están financiadas por grupos privados, ya sean personas o multinacionales poderosas, cuyos intereses se entremezclan, y en muchos casos guían a los integrantes de los poderosos comités de adquisiciones. Esta elite adoptó los productos de las vanguardias puesto que portan los gérmenes de la sociedad moderna en pleno desarrollo; este es el sector “ilustrado” que en buena medida se instituyó como “guardián” del modernismo, para afianzar su control no sólo de los medios económicos y políticos, sino también de las instituciones y los medios que controlan la “alta” cultura y los medios masivos de comunicación, y que cuentan con aliados poderosos en los centros universitarios donde se investiga la “alta cultura”.

Mientras que el discurso modernista se mantenga dentro del unívoco canónico, son pocas las esperanzas. Y la tentación por ver a la Modernidad como perteneciente al pensamiento antiguo va a ganar más adeptos. La consigna de “lo políticamente correcto” debiera ser utilizada y explicitada para resquebrajar esa perversa actitud imperial. Esto requeriría combatir en varios frentes y que incluyan la revisión de las metodologías y planes de estudios en escuelas de arte y universidades. La reapreciación de la Modernidad, en los términos aquí planteados, permitiría una mayor conexión con indispensables principios éticos y morales que hacen a la actividad intelectual y artística. Estas reflexiones enriquecerían a las nuevas generaciones con un soporte más robusto: las ventajas de contar con una tradición, y se habrían dado pasos concretos hacia la consolidación de ese espacio imaginario de contemplación que requiere con urgencia el arte contemporáneo. Pero se sabe que los tiempos no son fáciles, los vientos del paraíso, en la metáfora de Walter Benjamin, siguen soplando y destruyendo lo que encuentran en su camino: es “el huracán que nosotros llamamos progreso” (14)..

14) Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, Discursos interrumpidos, Taurus, Alfaguara, 1989, Buenos Aires, p. 183.

Dadá modelo siglo XXI

Indagaciones y merodeos tan estéticos como existenciales en tiempos en que el parámetro de creatividad parece ser la mayor obra de arte del demonio

Gerardo Jorge

1. Las obras de arte del demonio

Hace poco, una gloria viviente del arte experimental, Karlheinz Stockhausen, declaró que los atentados conocidos como “11-S” habían constituido acaso “la mayor obra de arte del demonio”. No estaba sino tirándonos por la cabeza con todo Dadá, recordándonos, en los albores del siglo XXI, uno de los principales nervios de la aventura del arte del siglo XX: el “valor que la destrucción tiene”, según las palabras con las que él mismo luego aclaró su sentencia. Es decir, la concepción de la destrucción como potencia creadora de arte, como manifestación de la vida y la naturaleza en conflicto con las formas, de la metamorfosis -aún la violenta- como proceso vital; y tantas otras cosas más involucradas ellas en el agitador espíritu del arte tal como lo conocimos después de que Dadá hiciera su escandalosa irrupción para despertar a la estética de la siesta en el ideal formal y arrastrarlo hacia fuera. Violencia y destrucción.

Ahora bien, ¿cómo es que podría estar haciendo falta que nos recuerden esto, en el contexto presente del arte, donde Dadá parece ser fundamental, al ser de lo más invocado -nombre de Duchamp mediante- por tantas bocas y lapiceras? ¿No sería justamente eso, Dadá, lo que se tiene *demasiado* presente?

Inmediatamente después de difundida la declaración, Stockhausen fue expulsado de un festival de música contemporánea del que iba a participar como máxima estrella, puesta en cuestión su “entereza moral”, su progresismo, por el sentido ¿literal?, de sus palabras. ¿Qué tipo de interpretación de lo dicho se estaba haciendo? ¿Qué comprensión de la actitud Dadá supone el malentendido?

Que fuera Stockhausen, sin embargo, quien rescatara este carácter decididamente violento, áspero del arte, a la vez que su obra no puede separarse de un trabajo compositivo técnico monstruoso, sofisticado en extremo, “difícil”, de una compenetración colosal con los medios y las técnicas; y que se produjera el malentendido citado, nos invita a pensar hoy sobre el modo en que se pretende y dice continuar el arte más destructivo y desacralizante, en la producción presente.

¿Cómo se dice continuar Dadá, cómo se puede y qué sería participar

hoy de Dadá?

2. La paz, la indiferencia, el zen: la afirmación y el fundirse con la vida

Cuando nací, hacía 63 años que Marcel Duchamp había puesto un mingitorio en un museo titulándolo *Fountain* y firmándolo, y habían pasado 38 ya de que John Cage había concebido y dado un concierto sin tocar las teclas del piano y sin otro instrumento “musical”, por una duración de 4’33”. Sin duda, esas dos intervenciones, esos dos actos, esas dos *performances* constituyen momentos clave del arte del siglo pasado, instancias definitivas cuya luz es tanta que encandila. De otro modo: más allá de la experiencia que uno pueda tener de ellas, o del pensamiento valorativo que les reserve, son cifras, síntesis en las que se condensa toda una problemática e historia que se ilumina allí de pronto, aunque más bien se trate de esto: que se *vuelve visible de pronto*; de pronto podemos ver, leer: nos habilitan un amplio espacio de recepción aún cuando ese espacio no es sino nuestra continuidad vital misma, sin tanto aislamiento. Esa historia, esos problemas son los del arte del siglo XX pero también los de nuestra experiencia del arte y nuestro contexto de producción. Sin estas intervenciones de Duchamp y Cage, el arte tal como lo conocemos hoy quizá sería inconcebible. *Performances*, instalaciones, arte conceptual, *happenings* (justamente un invento de un discípulo de Cage como Allan Kaprow), “arte mal hecho”, situacionismo: todas estas manifestaciones que nos parecen ya naturales hoy son hijas o nietas de esos dos momentos en los que el arte se ahuecó, se vació muy conscientemente, para abrirse. Dos momentos en los que el arte ensayó una continuidad con la vida (y/o viceversa). La línea más prolífica de prolongación, la que se hizo dominante como “herencia” de Dadá, o como *sobrevida* de Dadá, fue ésta, la que invoca estos nombres. Hoy mucho se habla de *performance*, de fiesta y de obras o actos cuyo valor surge de un juego con la tradición o institución.

¿De qué se tratan esas dos intervenciones? Duchamp y Cage, esas dos firmas de raras obras que no entran tan fácilmente entre dos tapas o un marco.

Habría que recordar -tal vez- que Duchamp es presentado por los biógrafos de Dadá, como portador de un ánimo muy particular, un tanto frío, distante, siempre elegante: alguien que logró concebir la existencia como un juego, juego del que quiso revolucionar las reglas, pero juego al fin. A Duchamp le calzaría perfecta una caracterización que lo vincule con la *sprezzatura*, esa cierta displicencia hacia el arte que era modélica para artistas del Renacimiento, y que tenía que ver con no poder tomarse tan *al detalle* el arte, tan *en serio*, por estar despeinado a la vez por la vida, envuelto hasta las narices en ella. Dentro de Dada, el ánimo de Duchamp era raro (como el de Picabia), pues no cuadraba con cierta agitación temperamental que sí era propia de Tzara, de Arthur Cravan, y de otros, que veían en la destrucción de la cultura, en la “limpieza” (tal como reza un manifiesto de Tzara), una enorme tarea por hacer. Duchamp inventó otras cosas: el *ready-made*, del cual el acto mencionado es famosísimo exponente; y se dedicó a investigar entre el azar, la lógica, el lenguaje, por ver, como decíamos, en la vida un juego: entonces, ¿cómo funciona?, ¿a ver? Reglas y permutaciones. Orden y caos, azar, pruebas. De allí su *Étant données*, la idea de *dejar actuar* al azar sobre una pintura, el *ready-made aidé*; y también de allí sus notas, esos raros escritos (apuntes) repletos de juegos de palabras, de fonética, siglas, ideas sobre la lógica. Ésa es su obra: apuntes, firmas, modos de estar en el mundo, una *actitud* sobre todo. Casi podemos imaginarlo como el *dandy* que caracteriza Baudelaire en 1860 en *El pintor de la vida moderna*. Sin pasión, lejano y abierto.

Es que Duchamp inaugura para el arte occidental toda una inflexión que tuvo momentos gloriosos entre sus partícipes posteriores como John Cage o Morton Feldman. La introducción de un elemento oriental, de filosofía o budismo Zen: la actitud de indiferencia ante todo, y el posicionamiento en una continuidad de las cosas, en un flujo vital que no admite detenciones, individuaciones determinadas ni separación. “La vida es una” dice y escribe John Cage en 1948, en su *Conferencia sobre algo*. No hay separación posible, y en este horizonte, entonces, lo máximo a lo que puede aspirar el arte es a participar, volverse “centrífugo”, como dice el propio Cage sobre el trabajo de Duchamp: “Reenviarnos para fuera de sí, hacia el mundo, hacia la vida”. Abandonarnos, en vez de encantarnos. Tenemos que encontrar la paz con el mundo en la ablación de nuestro deseo y la simple aceptación de lo que viene. Tácita afirmación quizás. Lo había concebido Leopardi, lo concibieron Duchamp y Cage, y también Beckett (ese superdotado de virtuosismo). Curiosa y dispar serie que también nos da que pensar.

Ciertamente el arte ha podido vivir así y ser fértil en momentos de éxtasis que permitió y permite. Valga revivir una experiencia para hacerlo evidente: una pieza como *58 (Fifty-eight)* de John Cage, su último trabajo, de 1992, en la que sólo hay escritas doce notas para cada uno de los 58 intérpretes de instrumentos de viento que deben ubicarse en las arcadas de una sala, sin indicación de tiempo, matiz ni articulación, sino sólo de un límite de tiempo que no debe superarse en la ejecución de la sumatoria de ellas. Cada *performance* de esta obra-instructivo, con el

público sentado o caminando entre los músicos (que son *obligados a crear*), es única, dura alrededor de 50 minutos, y no nos permite más que vivir, estar allí inmersos en la marea sonora. Es simplemente una convocatoria en la que luego somos abandonados (y, a la vez, un solo y sutil mecanismo técnico “de relojería” al servicio de lo inmediato, de lo siempre distinto, de la experiencia). Otro caso: las obras de Feldman, como ser *Why patterns?* o *For Philip Guston*. Allí un trío de cámara (piano, flauta, percusión) emite sonidos, suelta notas no evidentemente articuladas como en un discurso melódico, sino de un modo mántrico casi, como un goteo, que en combinación con un video en *loop* que exhibe imágenes de nubes en movimiento (en el primer caso) o con una duración de 5 horas y media (en el segundo), actúa tal como si simplemente marcara los puntos de un perímetro dentro del cual quedamos incluidos y obligados una vez más a vivir, a sentir, a pensar. Abandonados por fin en la vida. Experiencia que la experimentación hace posible. Estos trabajos artísticos, como *4'33"* y *Fountain*, tienen un aspecto pacificante, de celebración de la vida, y de intento de hacer uno de todas las fracciones. Son dispositivos para la meditación tanto como *afirmaciones de la vida*. Este costado pacífico (pero que tiene una contraparte conceptual también, por ser algo que supone un análisis sobre la tradicional institución *arte*), ha obtenido ecos en las voces de ¡tantos! artistas, y está también en la base de manifestaciones que ya poco se le parecen en esencia. Este arte ha sido “leído”, o ha sido tomado “ya-leído”. La paz, la afirmación acrítica, una sospechosa continuidad *demasiada* entre vida y arte, una inmediatez demasiado inmediata (y por ello tan mediatizada) pulula en estos días por galerías y poemas, y también por erráticos lectores, legitimadores.

3. Todos los caminos se juntan / ¿dónde? / en la vida

En 1958, John Cage concurre a la famosa gran retrospectiva Dadá hecha en Düsseldorf, y de su recorrida por los pasillos de aquella muestra salió con la siguiente frase en la boca: “Todo se ha vuelto *arte*, excepto Duchamp”. Palabras que repitió en cuanto prólogo a sus propias obras escribió (en *Silence*, en *An Alphabet*). Su gesto, su experiencia de toda esa revulsión disecada no hacía sino actualizar lo que había de arte en Duchamp, pero no sólo en él, sino también lo que había -y sobre todo- en Tzara, Hugo Ball, Marcel Janko, Satie, Picabia y demás hermanos de espíritu en la aventura de las tempranas y violentas décadas del siglo: *una actitud*. Y ya no una actitud de pura aceptación, sino una de exigencia, de violencia, de necesidad de violencia, de disrupción, de destrucción. Había que matar a los muertos. Cage, acaso uno de los pocos auténticos partícipes del espíritu Dada luego del momento datado como la “vida de Dada” que va de 1916 a 1924, a mediados de siglo rompía con las “obras” de esos hombres en cierto modo, tomaba distancia, reeditaba la violencia. Pero al margen de ello, y de la complejidad que todo el movimiento cageano supone (pues reedita la violencia en nombre de su elección por la distancia, la paz, la meditación y el ludo *dandy* de Duchamp, y la reedita contra el arte, que no es la única forma posible), lo

interesante es que allí limaba las aristas obvias que podría tener cualquier polarización de actitud que se supusiera verdadera *per se*. Tal como Duchamp en los 60 se horrorizaba de sus hijos no reconocidos, artistas *pseudo-pop* que estetizaban lo antiestético por excelencia (el *ready-made*), lo que en la actitud de Cage se deja ver es una distancia ahora crítica, destructiva también. Un *no* a una parte de las cosas, una rotura de ellas (y ya no un *sí* tácito a todo). Una negación como forma de afirmación, un no ser o no parecer Dadá para ser Dadá.

¿Un eslabón perdido en la historia de la herencia vanguardista?

La paz y la violencia se juntan. ¿Dónde? En la naturaleza, en la vida.

“Donde él [Klaus Kinski] veía erotismo, yo sólo veo pornografía, violencia, lucha por la vida” (Werner Herzog).

4. El espíritu Dadá

¿Qué es Dadá? ¿Quién es Dadá?

Dadá es uno de esos espíritus múltiples, indecibles, imposibles de ser compartidos por completo, incapaces de generar absoluta identificación, pues está compuesto por una sumatoria de difícil síntesis (como la vida) que admite de todo dentro, sobre todo las contradicciones, las individualidades caprichosas que al fin no lo serán.

El espíritu Dadá podría resumirse (aún cuando es disgregación, “nada”, vacío *per se*) en el cruce entre las ideas de *libertad* y *vida* o, si se prefiere, en una potente fusión entre las filosofías de Bakunin y de Nietzsche, entre un anarquismo y un vitalismo, dos inflexiones temperamentales. La paz y la violencia caben simultáneamente en él, es más: lo traman.

Y si podemos ver en el giro introducido por Duchamp y Cage un polo de paz, de inmediatez y *no intervención* en la vida como forma de producir el acontecimiento, una afirmatividad; no podemos por otra parte dejar de señalar a su vez el componente lingüístico, crítico, conceptual que sus obras tienen, y en cierto modo un vector allí hacia lo difícil, lo tenso, la violencia, la resistencia o lo negativo. En la aventura de Duchamp es innegable: sus escritos, esos *apuntes* son parte de una imaginería de *lo difícil*, de lo intrincado conceptualmente, divagues alrededor de la lógica, especulación: hay aquí un comparecer crítico ante tradiciones, ante la cultura en general, y sobre todo ante la historia: enfrentar a la razón constitutiva del sujeto cartesiano y cientificista, iluminista, que en cierto modo subyace a nuestra civilización moderna, contra la que Dadá -contradictoriamente- se levanta y bate. Porque Dadá es una reacción crítica, guerra contra el arte en nombre de la vida, es decir, en nombre del arte. Pero más allá de ello, de ese ejemplo puntual, hay que decir que tanto *Fountain* como *4'33"* tienen un momento de paz, espontaneidad, son un camino a una fundición mística entre y con todas las cosas de la vida en una misteriosa y sensual unidad; tanto como son una absoluta separación, un momento analítico llevado al extremo, el análisis hecho obra: módulos de análisis sobre los presupuestos de la institución *arte*, sobre las ideas recibidas en torno a su ser, modo de producción y valor. *Y esa tensión define a todos los eventos intensamente Dadá: tienen un momento espontáneo y un momento conceptual, que ocurren en el mis-*

mo momento. *Espontaneidad y conceptualidad conviven en estas manifestaciones*, pueden coexistir justamente porque entre lo negado está el fácil binarismo polar que estructura nuestras mentes bajo el imperio de la razón y el principio de no contradicción. Por eso mismo, es que podemos decir que en Cage y Duchamp, más allá de que introduzcan enfáticamente la *sprezzatura*, la pasividad, el azar, el impersonalismo y el Zen en su trabajo (todo lo que se ha procesado y deglutido como afirmación o como *carpet habitante*), hay también violencia, negación, destrucción, destrozo (ver *Európera*, de Cage, y tanto más). Paz y violencia no se contradicen en Dada, como no lo hacen en *la vida*, que no es una sociedad. Tampoco se contradicen afirmación y negación. Sólo algo ocurre, y siempre hay tensión. La paz interior, la violencia, la muerte, todo ocurre a la vez y sucesivamente en el acontecimiento llamado vida en la versión que de él nos proporciona el espíritu, la actitud, la tempestad Dada. Y que -eventualmente- podríamos sentir en nuestros pechos, o concebir en los vuelos o arrastres de nuestras mentes.

¿Cómo es que podría estar haciendo falta que nos recuerden el valor de la destrucción, de lo negativo en el arte? Hoy, que "Duchamp" es contraseña casi. Cómo.

Si tomamos literalmente la *afirmación de lo que es duchampiana*, cageana, malentendemos sus intervenciones, hacemos una apropiación errónea -por esterilizante- de sus actos. Se comete el mismo malentendido que los organizadores de aquel festival: la violencia entendida de modo excluyente y literal; la paz entendida como fiesta y afirmación acrítica absoluta, como liberación de las preocupaciones. Dos versiones facilistas de Dadá. Cage estudió con Schönberg, Stockhausen escribe frases de clarinete para atletas y nos recuerda que hay que destruir, mientras tiene una fundación. Dadá es un espíritu. ¿Cómo se hereda un espíritu? No se hereda. Se participa de él. O no. Pero el mimetismo no es un camino fértil. Tampoco el modernismo automático, que es el ajedrez mero dentro de la tradición. Otros pasos hay que buscar hoy, que tanto todo se tranquilizó. Precisamos algo más de violencia, de tensión, sobre todo con nosotros mismos. En tanto la espontaneidad difícilmente es espontánea hoy, si queremos fugarnos de cualquier estado fijo, instituido, y ser fieles al movimiento emocionante y complejo de la vida, tal vez debamos pelear contra nosotros mismos por nosotros mismos, hacernos violencia, criticarnos.

Hacerse la guerra uno mismo.

Estar en un estado de tensión, recuperar la tensión como constitutiva del acontecimiento. Allí se admite la paz y la violencia (pero ésta última es lo que ahora más nos falta). No reconciliarnos. La desmesura sí. Pero hay que buscarla. Vivimos horas en las que no precisamos meros juegos, *teatros institucionales*, construir un nido como homenaje a la golondrina. Migrar sí. Un poco de tensión, fricción, no tener techo ni suelo firme, allí algo para hacer.

Las cosas metamorfosean. Dadá vive bajo formas recatadas a veces. Puede hacer obra, perfectamente. Y luego podemos ser o no Dadá ante ella.

Se trata de una actitud libre, irreverente; y vitalista, erótica, experimentante.

Crítica de la vida y vida hoy se superponen, y la inocencia nos cuesta, y queremos conquistarla.

5. Dadá hoy

Una clave del arte del siglo XX, si no queremos pecar de anacrónicos y tontos, deberemos concebirla en una *actitud*: la de la violencia, auto violencia, destrucción creativa, negatividad. La que nos recordó Stockhausen. El "asco dadaísta". El arte como un modo de actuar guerrero que incluye esa potencia arrasadora, tan verdadera y tan inmanente como la paz y la contemplación, si lo pensamos bien: tan epifánica una cosa como otra, o mejor dicho, no hay una cosa sin la otra.

Recordarla, pero recordarla como *actitud*, es olvidar el prejuicio de las apariencias. No se trata de que una fiesta sea -de por sí- más *Dadá* que un poema de apariencia visual tradicional impreso y encuadernado en un libro. Justamente *Dadá* no tiene forma o tiene todas las formas: una de las cosas contra las que se erigió, en ese mismo que introdujo destrucción en la construcción, vida en el arte, arte en la vida, experiencia en la técnica, etc., fue contra el paradigma formal del arte. No podemos limitarnos a heredar formas de *Dadá*, entonces.

Paul Celan, poeta hiperculto atravesado por la vida, es *Dadá*; o directamente mejor ya olvidemos esa palabra: digamos ahora que nos logra importar, que nos toca y mueve. Ha entrado en guerra consigo, con parte de sí, ha producido poemas que nos emocionan, que los cobramos como nuestra palabra, y que a la vez son antipalabra, vergüenza ante la cultura, lejanía de la "poesía". Lírica y antilírica a la vez. Es que así es como se nos hacen posibles las cosas hoy, como tensión fertilizante hacia *lo que no es*. Hay en Beckett de este espíritu, y lo hay en Leónidas Lamborghini también. Vamos a una muestra como *La guerra de los estilos*, de Alfredo Prior: hay allí iguales cuotas de dulzura y dolor; de *performance*, arte espacial -por un lado- y de pintura y arte "tradicional", técnico, por otro. Es tanto un despliegue monumental de técnica, como una situación en la que simplemente estamos. Una cosa sin la otra sería tonta, fácil, no haría máquina, acontecimiento, vida. En estos días leía unas páginas justamente de Prior, en las que exhibía su malestar ante la "dramatización tardía" de la labor de Duchamp, hecha en dirección afirmativa por pretendidos herederos. Nada más preciso. Evadir la comodidad, iluminar la tensión.

Es que la *performance*, la fusión del arte -que se abre y admite- con la vida, el resultado de cierto giro en lo constitutivo del arte al que hemos asistido en la historia reciente y no tanto, debemos internalizarlo como modo de lectura, de concepción, de aproximación, de estadía en la vida; no como un género que explotar hasta la cristalización.

La performance, o eso llamado "arte de acción", es un modo de leer, de concebir el arte en una extraña continuidad con la vida; pues es un modo de vivir, de concebir la vida. Ése es su momento de verdad. Acción que es paz y que es violencia.

Hoy precisamos más destrucción porque nos come nuestra propia telaraña afirmativa, institucional, de lo contrario. Tensión, explosión, sobre todo contra uno mismo y la tentación de ser alguien. La experiencia, el estremecimiento buscado acontece en una mayor intemperie.

Buscar lo nadie, el futuro vacío y blanco en la convocatoria.

Hacerse la guerra uno mismo.


"Who are you, are you Nobody too?" (Dickinson)

"Alabado seas tú, Nadie". (Celan)


Abril / Mayo de 2006

muestras

	Alberto Sendrós lu a vi de 14 a 20 hs Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995 info@albertosendros.com / www.albertosendros.com	
	Alisio, Artemio Allis, Henny; Sormani, Horacio anónimos Arellano, Ernesto Arnaiz, Astica, Benedit, otros Bonadeo, Senderowicz, Trama Borges, Norah Botero, Fernando Cammarata, Lindner, Rios Cancel, Manuel Cardoner, Laura Carmona, Mayorga, Meijide, Sapia Casas, José María Cernadas, Alfredo; Dittmar, Jorge	M del Papel Palacio de las Artes Pintura Casa de la Cultura FNA M Fernández Blanco Sylvia Vesco Wussmann El Borde MBA de Neuquén MNBA Appetite Lila Mitre Suipacha Atica Los Cuencos Galería de la Recoleta

	Pasaje Bollini 2170 c.p 1425 Buenos Aires Argentina	005411 48048247 dag@danielabategaleria.com.ar www.danielabategaleria.com.ar
---	---	---

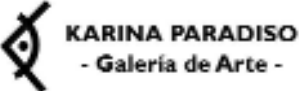
D' Angiolillo, Julián Decastelli, Osvaldo	Gandhi Decastelli, Arte en cartón	Grabado 13.07.06 / 10.09.06 Intervención 01.08.06 / 12.09.06
--	--------------------------------------	---

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

Dragone, Ana Estrada, Marcela	Suipacha Sara García Uriburu	Pintura 25.08.06 / 15.09.06 Técnicas mixtas 14.08.06 / 06.09.06
----------------------------------	---------------------------------	--

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 Co-curadora: Patricia Hakim. DEL 21 DE JUNIO AL 20 DE AGOSTO DE 2006
--	--

Janin, Diana Kahlo, Frida; Rivera, Diego	Alicia Brandy CC Borges	Pintura 09.08.06 / 23.08.06 Pintura, Dibujos 29.06.06 / 27.09.06
---	----------------------------	---

	Juan Carlos Luchessi Elsa Caymes desde 29 de agosto hasta el 15 de septiembre
---	---



Horacio Coppola | 100 años
del 4 de agosto al 11 de septiembre 2006
David Lamelas | Tiempo como actividad
Instalación. Desde junio hasta noviembre 2006

MAMAN FINE ARTS

Galería Daniel Maman
Av. del Libertador 2475, Bs As, Argentina
LU-VI 11-20, SA 11-19

Ojea Facet, Fernando Alicia Brandy Pintura 25.08.06 / 08.09.06



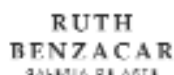
APERTURA 29 DE AGOSTO 20 HS.
Proyecto Cubo 2da Edición: Proyecto anual de jóvenes
artistas contemporáneos
+ Adrián Fortunato, Alejandro Thornton,
Cláudio Roncoli, Lucila Poisson

Picasso, Pablo CC Borges Técnicas varias 07.06.06 / 17.08.06
Policastro, Enrique Hoy en el Arte Pintura 24.08.06 / 16.09.06
Presas, Leopoldo Muntref Óleos y dibujos 28.06.06 / 30.09.06



VISION EN MOVIMIENTO Jesús Rafael Soto
Curadoras: Tatiana Cuevas - Paola Santoscoy. Hasta el 3 de septiembre
WALL DRAWINGS Sol Lewitt
Hasta el 3 de septiembre

Racioppi, Julio Museo Sívori Pintura 22.06.06 / 20.08.06
Riccardi, Andrea Atica Grabado 25.07.06 / 19.08.06
Rivas, Silvia; Trilnick, Carlos RO, galería de arte Fotografía 09.08.06 / 01.09.06
Rouso, Carola Elsi del Río Fotografía 10.08.06 / 02.09.06



Juan Carlos Distéfano | pinturas
2 de agosto al 9 de septiembre


y continúa FABIO KACERO | la muestra del año

Saderman, Makarius, Facio, otros Palatina Fotografía 02.08.06 / 21.08.06
Soto, Jesús Fund Proa Instalación 13.06.06 / 03.09.06
Spilimbergo, Lino Enea Imago (Fundación OSDE) Pintura 29.06.06 / 18.08.06
Tolosa, Alejandra Hotel de la Cañada Grabado 10.08.06 / 31.08.06
Varios M de la Ciudad Mueble 22.06.06 / 20.08.06

galerías

	Alberto Sendrós lu a vi de 14 a 20 hs		
	Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995 info@albertosendros.com / www.albertosendros.com		

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
Artis	Av. Núñez, 5585	Córdoba	lu-vi 16-21; sa 10:30-12:30
Atica	Libertad 1240 PB 9°	Bs As	lu-do 11-13 y 15-20; sa 11-13:30
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	Bs As	lu-vi 11:30-20; sa 11-14
Casa de la Cultura	Rufino de Elizalde 2831	Bs As	ma-do 15-19
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs As	ma-mi 10-21; vi-do 19-22
Los Cuencos	Roca 1404	M. del Plata	ju-sa 9:30-13; 16-20; do 16-20

	Pasaje Bollini 2170		005411 48048247
	c.p 1425 Buenos Aires Argentina		dag@danielabategaleria.com.ar www.danielabategaleria.com.ar

Decastelli, Arte en cartón	Chile 354	Bs As	a combinar
----------------------------	-----------	-------	------------

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

El Borde	Uriarte 1356	Bs As	lu-sa 14-20
Elsi del Río	Arévalo 1748	Bs As	ma-vi 15 20, sa 11-14



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 al público. Entrada libre y gratuita		

Fund Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	Bs As	lu-vi 11-20
Galería de la Recoleta GR	Agüero 2502 (Jardines)	Bs As	lu-vi 12-19; do 14-19
Gandhi	Av. Corrientes 1743 piso 1°	Bs As	lu-vi 17-21
Hotel de la Cañada	Av. Marcelo T. de Alvear 580	Córdoba	a combinar
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

	www.karinaparadiso.com.ar		
	Av.del Libertador 4700 PB°A		

Lila Mitre	Guido 1568	Bs As	lu-vi 10:30-20:00; sa 11-13
M Urbano Poggi	Sarmiento 530	Santa Fé	lu-vi 9-12 16-19; do 17-20


M de la Ciudad	Bv. Oroño 2300	Rosario	a combinar
Palacio de las Artes	Zapiola 2196	Bs As	a combinar
M Fernández Blanco	Suipacha 1422	Bs As	ma-do 14-19

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


MBA de Neuquén	Mitre y Santa Cruz	Neuquén	lu-vi 8:30-20; sa-do 18-22
MNBA	Av. del Libertador 1473	Bs As	ma-vi 12:30-19.30; sa-do 9:30-19:30

<h1>MAMAN</h1> <h2>FINE ARTS</h2>	<p>Galería Daniel Maman Av. del Libertador 2475, Bs As, Argentina LU-VI 11-20, SA 11-19</p>
-----------------------------------	---


Muntref (Caseros)	Valentín Gomez 4838	Bs As	lu-sa 11-20
Museo Sívori	Av. Infanta Isabel 555	Bs As	ma-vi 12-19, sa-do 10-19

	<p>Uriarte 1332 Palermo Viejo tel/fax: 4772 8745 / 4779-2654 www.pabellon4.com pabellon4@interlink.com.ar</p>
--	--

Palatina	Arroyo 821	Bs As	lu-vi 10-20.30; sa 10-13
----------	------------	-------	--------------------------

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

RO, galería de arte	Paraná 1158	Bs As	lu-vi 11-20; sa a combinar
Rosa Chanco	Dorrego 1573	Bs As	lu-vi 11-19; sa 12-18

	<p>Florida 1000 . Buenos Aires + 54 11 43 13 84 80 lu-vi: 11:30-20; sa 10:30-13:30 galeria@ruthbenzacar.com www.ruthbenzacar.com</p>
---	--

Sara García Uriburu	Uruguay 1223 P.B.	Bs As	lu-vi 11-13, 16-20; sa 11-13
Suipacha	Suipacha 1248	Bs As	lu-vi 11-20, sa 10-13
Sylvia Vesco	San Martín 522 1° 4	Bs As	lu-vi 14:30-20; sa:11-13
Vermeer	Suipacha 1168	Bs As	lu-vi 11-19, sa 11-14
Wussmann	Venezuela 570	Bs As	lu-vi 10:30-20; sa 10:30-13

Efecto **Downey.**

Obras de: Juan Downey,
Mario Navarro, Ingrid Wildi,
Adriana Bustos, Claudia Casarino,
Fredí Casco.

Curador invitado: Justo Pastor Mellado.
Co-curadora: Patricia Hakim.

Del 21 de junio al 20 de agosto.
Martes a domingos de 14 a 20:30 hs.

www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

Fundación
Telefónica

Arenales 1540 - 4333-1300/1301 - espaciofundacion@telefonica.com.ar
ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.

Del 4 de agosto al 11 de septiembre de 2006

HORACIO COPPOLA

100 años

Una producción de Malba en colaboración
con Jorge Mara y Galería La Ruche.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avenida Figueroa Alcorta 3415 C1425CLA Buenos Aires, Argentina
T |+54 11| 4808-6500 F |+54 11| 4808-6598 / 99
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colección Constantini