

# DoDó

vida de artistas

1

adolfo Nigro  
gabriel Valverde  
diana Baroni  
irene Gruss  
martín Bauer

Liniers

haydée Schvartz  
cristian Turdera  
cristina Banegas  
guillermo Ueno  
gustavo Tarrío



Acompañando el Arte  
en todas sus expresiones



Transforming Transactions  
into Relationships

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

[www.ncr.com](http://www.ncr.com)

# VAMOS A AGREGAR MAS DESTINOS DESDE HOUSTON. SOLO FALTA QUE SE INVENTEN LAS CIUDADES.

Diariamente a Houston nonstop y de ahí a 160 ciudades  
en México y Norteamérica.

Volá todos los días nonstop a Houston con conexión a más de 160 ciudades en México y Norteamérica. La aerolínea más práctica y directa a la hora de volar a tu destino.

Votada por la OAG como la mejor Business Class por tercer año consecutivo.

Si la ciudad existe, llegamos. Para reservas o información llámá al 0800-333-0425 o visítanos en [www.continental.com](http://www.continental.com).

**Continental Airlines**



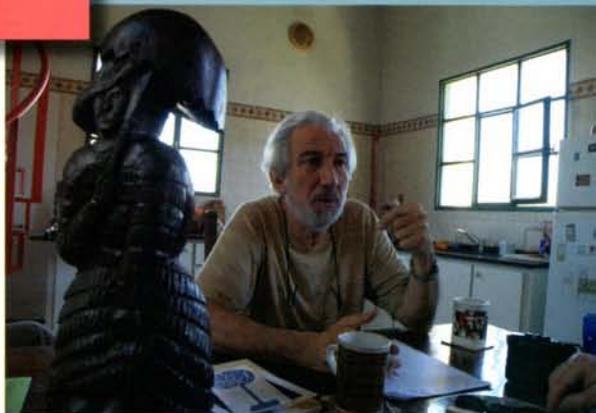
**Work Hard.  
Fly Right.**

# Nro. 1

QUEREMOS QUE **DoDó** SEA PARA TODOS

Tras la experiencia de haber participado en diversas publicaciones culturales, este nuevo proyecto nace con la firme intención de servir de puente entre el arte y la gente. No queremos una revista escrita por críticos para los críticos, o que dependa de la aprobación del circunstancial criterio del medio cultural. Buscamos generar una publicación, ágil y entretenida, dirigida a un lector medio que desee interiorizarse en forma espontánea sobre el arte y la literatura, y que aprenda a privilegiar la libertad y la emoción como aspectos esenciales de toda experiencia estética.

**DoDó** va a acercarse a nuestros artistas de más trayectoria, y a aquellos jóvenes que ya suscriben a la idea de un arte nacido del trabajo y del aprendizaje permanente, para que sean ellos mismos los que nos cuenten acerca de las dificultades y las satisfacciones que enfrentan en su oficio.



Adolfo Nigro



Guillermo Ueno



Liners



Cristian Tundera

Buscaremos que las charlas rondan aspectos ejemplificadores del oficio y la filosofía de vida de los artistas, temas que puedan interesar y orientar a ese lector no necesariamente iniciado, a quien por lo general no están dirigidas este tipo de publicaciones. Todo esto a partir del más amplio concepto de cultura, el que alentará la convivencia de un gran pintor con un humorista gráfico, de un compositor de música clásica con un folclorista o un músico de rock, de una primera bailarina del Colón o un actor del San Martín con un transformista o un cómico de varieté.

Este número 1, algo más reducido, no cuenta con una serie de secciones fijas que a partir de la próxima edición serán también parte de nuestros contenidos y que, esperamos, colaboren a consolidar aún más nuestros objetivos.

Los editores

DoDó / Abril 2007 / 2



Martín Bauer



# DoDó

vida de artistas

Editor Responsable  
Martín Álvarez y Diez

Director  
César Bandin Ron

Consejo Editorial  
Susana Cella  
Norberto Ferrari  
Laura Haimovichi  
Enrique Katz  
Adolfo Nigro  
Gabriel Valverde

Colaboran en esta edición  
Sebastián Bandin  
Pablo Besse  
Mateo García Haymes  
Noelia Rivero

Diseño gráfico  
César Bandin Ron

Fotografía  
Paulo Fast

Publicidad  
Carolina Castro Jorquera

Impresión  
La Stampa S.A.



Cristina Banegas



Gabriel Valverde

## SUMARIO

gabriel	4	Valverde
guillermo	8	Ueno
martín	12	Bauer
adolfo	16	Nigro
irene	20	Gruss
cristian	22	Turdera
haydée	26	Schvartz
cristina	28	Banegas
	32	Liniers
diana	36	Baroni
gustavo	38	Tarrio
última pág	40	El hombre pez



Gustavo Tarrio

Irene Gruss



Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

Del Sol Publicaciones

Redacción y Administración:

Diag. R. Sáenz Peña 1142, 9º - Tel. 4382-6784/6829

Haydée Schvartz



# Gabriel Valverde

"... NO HAY RECETA QUE  
GARANTICE EL RECONOCIMIENTO  
DE LA OBRA DE UN ARTISTA."

... La denominada *Música Contemporánea* es la música cuyo linaje proviene de la Música Clásica. Se refiere a toda la música sinfónica, de cámara, operística y electroacústica de difusión en conciertos.

A este respecto, es muy amplio el panorama que la música contemporánea (que es la designación corriente para la música producida en los siglos XX y XXI) ha aportado a todo el proceso evolutivo de la música en occidente.

Desde el cambio de axiomas en lo que respecta a los términos de expresividad hasta los conceptos científicos derivados de las nuevas teorías acerca del espacio-tiempo, que hicieron que la música indagara en el timbre (la cualidad sonora), hasta el conocimiento de las músicas étnicas y milenarias, son algunos de los factores que produjeron una gran fusión y acumulación de técnicas y estéticas diversas. Esta diversidad ya se la encuentra en aquellos compositores que pueden considerarse como los precursores del modernismo: **Debussy**, **Stravinsky**, **Schoenberg**. De estas tres *puertas* a la modernidad se puede afirmar, de manera general, que derivan gran parte de las vertientes de la música del siglo XX, incluso aquellas más experimentales como el serialismo integral de los años 50, con **Boulez** y **Stockhausen** entre sus cultores, hasta la música indeterminada, cuyo referente es la escuela de Nueva York, bajo la enorme influencia de **John Cage**.

... El aporte de las nuevas tecnologías con las técnicas analógicas y digitales no sólo hizo que la música contemporánea de concierto fuera la precursora del uso de instrumentos electrónicos, con la gran renovación que ello implica en todos los factores de producción sonora, sino que influyó también en la música instrumental, a partir de la posibilidad del análisis y estudio del sonido y la utilización

Para muchos, **Gabriel Valverde** es uno de los más destacados compositores clásicos de su generación.

Sus obras han sido premiadas por diversas instituciones de la Argentina y del exterior (**Concurso de Música Electroacústica de Bourges, Forum Junger Komponisten...**)

Asimismo, algunas de ellas fueron seleccionadas por los jurados de los Concursos **Luigi Russolo**, **Festival World Music Days**, **Sociedad Internacional de Música Contemporánea**, y **Forum Junger Komponisten**.

Dentro de la docencia, actuó como profesor visitante o dando cursos y conferencias en diversas instituciones del exterior como:

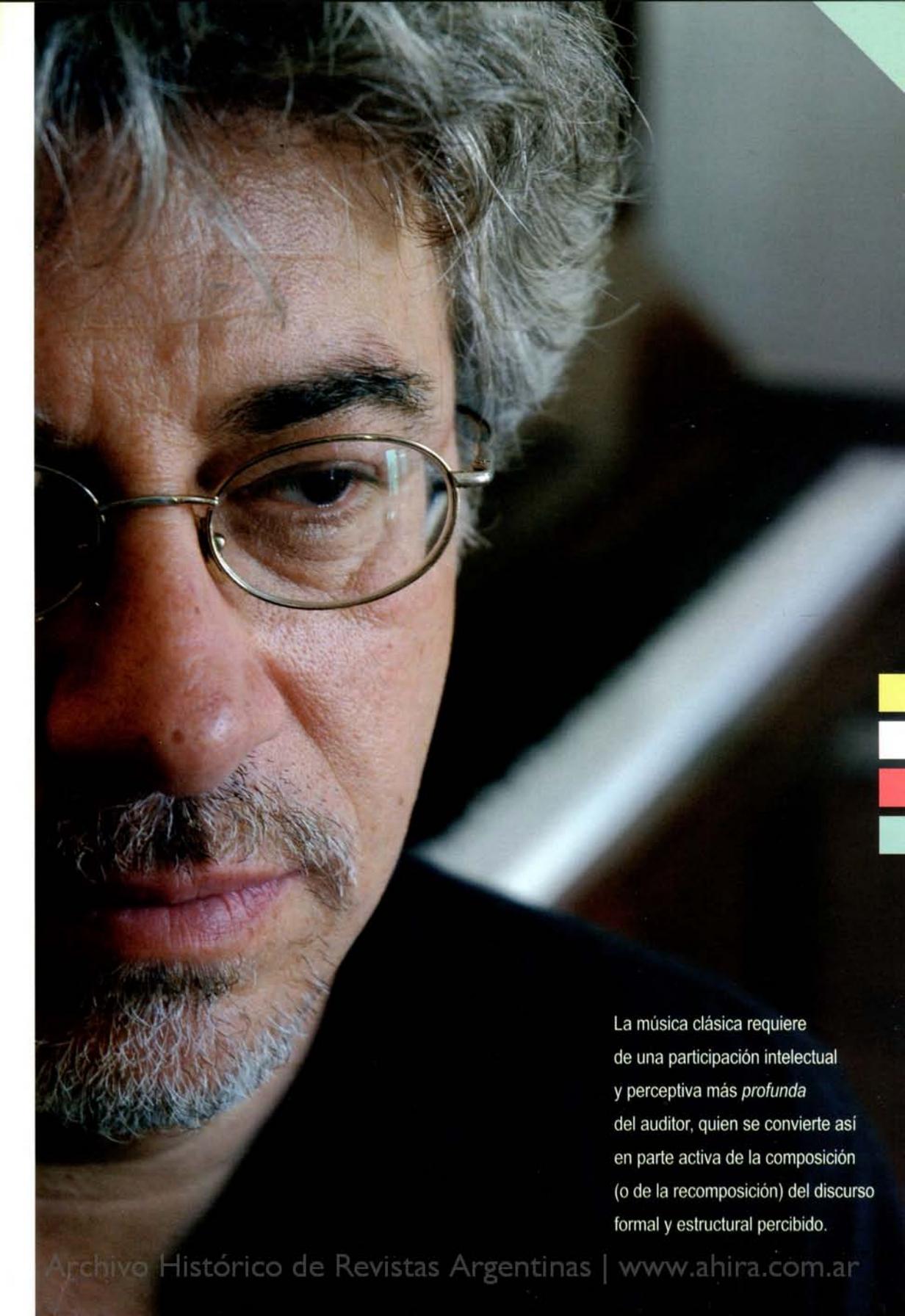
**Escuela de Música de Hannover, Pontificia Universidad Católica de Santiago, Conservatorio Superior de Copenhague, Universidad de Montreal, Universidad de Buffalo...**

de estos conocimientos en ese tipo de obras, como las música producida por la denominada escuela polaca de los años 60-70 (**Penderecki, Górecki**, entre otros) y el espectralismo francés (de gran ascendencia en la actualidad) con compositores como **Tristan Murail** y **Gérard Grisé** entre otros.

... La diferencia básica entre las denominadas música clásica y música popular, reside en el tipo de difusión con que cuenta cada una de ellas y en la complejidad de realización en cada caso.

La música clásica (y en ella incluimos la de los siglos XX y XXI) propone un número mayor de interrelaciones entre todos los parámetros y factores de construcción, tanto acústicos como conceptuales. Esto produce una música que, en líneas generales, genera una red más compleja en relación a los mecanismos de percepción y decodificación de los discursos sonoros. La música popular, tiene otra incidencia en los mecanismos de difusión y como hecho sociocultural. Nos referimos tanto a las música folklórica, ritual, de masas... Éstas necesitan recursos estructurales más simples y de percepción más directa pero, no por ello, menos valiosos en sus expresiones más excelsas.

La música clásica requiere de una participación intelectual y perceptiva más *profunda* del auditor, quien se convierte así,



La música clásica requiere de una participación intelectual y perceptiva más *profunda* del auditor, quien se convierte así en parte activa de la composición (o de la recomposición) del discurso formal y estructural percibido.



parte activa de la composición (o de la recomposición) del discurso formal y estructural percibido. Los géneros populares, por su parte, buscan una manera directa de participación, desprovista en mayor o menor medida de una disposición especializada previa.

... No hay receta que garantice la aceptación de la obra de un artista. A veces el reconocimiento internacional no presu-

pone el de su propio país y viceversa. La experiencia de residir en el exterior, especialmente en lugares que son centros activos de difusión, puede estimular al artista y, sobretodo, acercarlo a algunos *mitos* inabordables desde la lejana perspectiva de un joven.

Claro que la experiencia de vida en otro país y cultura es de por sí movilizadora, pero de ninguna manera determinante en la valorización de su producción artística.

Siendo Argentina un importante centro cultural, cualquier artista puede desarrollar su obra, aunque siempre siendo consciente de las falencias de apoyo económico en la difusión de los productos artísticos de los creadores del país. Esto no quita que se pueda realizar obra y que pueda ser ampliamente difundida en el exterior, a veces mucho más que en el propio lugar de residencia.

... En cuanto a la evolución y la trascendencia de la música contemporánea y su vigencia futura, creo que habría que separar las diferentes etapas que esta música recorrió hasta hoy.

Tenemos a la música contemporánea que ya es clásica (y aquí siempre entramos en el problema de las denominaciones), y no me refiero sólo a la de aquellos precursores nombrados anteriormente. Sabemos que este concepto de vigencia envuelve, incluso, a las músicas que se desarrollaron hasta los años 60, y en algunos casos hasta los 70. Así es cómo son considerados clásicos todos los epígonos de la vida política, cultural y social que datan de esas mismas décadas. Luego, la dinámica y el devenir sumamente cambiante de la realidad social, cultural y económica, a partir de la denominada *globalización*, en la cual estamos inmersos hoy, han producido en el ámbito intelectual, si bien no una parálisis, sí una suerte de expectativa y vigilia a partir de las cuales la especulación y el pensamiento conceptual en su más profundo sentido se ven desbordados por la influencia de un pragmatismo acérrimo en todos los niveles. Este pragmatismo, quizás este produciendo nuevos cambios de axiomas y reformulaciones para la reelaboración de las formas y los métodos que llevan al fin último del arte y que, paradójicamente, en sus vertientes más elaboradas y movilizadoras, siempre se dirigen hacia lo ideal y lo utópico, colisionando de esta forma con el pensamiento pragmático.

... Es indudable que éste es el gran desafío que enfrentarán las nuevas generaciones de artistas. Aquellos que produjeron los hitos de la música en décadas pasadas y hoy transitan una etapa de madurez, quizás deberían dirigir su experiencia, en parte, hacia la formación de los jóvenes, alertándolos sobre el único fin que siempre representó el gran arte: un viaje impulsado por el ansia de lo utópico y la nobleza de la imposibilidad.

► Fragmentos de una entrevista de C.B.R.

# L. h. LAURA haber

## Galería de Arte

16°  
Arte BA  
2007

18-5 / 24-5  
Predio Rural  
Stand 1 - 52

Arden Quin  
Battle Planas  
Badii  
Blaszko  
Bolívar  
Bony  
Brook  
Cabado  
De la Vega  
Former  
Franco  
Carlos Gallardo  
Gurvich  
Guttero  
Hlito  
Iommi  
Koenigsberg  
Macció  
Mans  
Noé  
Nigro  
Ontiveros  
Parcerio  
Pereira  
Pierri  
Quinquela  
Martín  
Revilla

Roth  
Roux  
Segui  
Simonassi  
Spilimbergo  
Strodek-Hart  
Van Asperen  
Van der Grijn



Adolfo Nigro  
"Hoguera en el mar"  
Acrílico sobre tela  
100 x 80 cm.  
2007



Martín Blaszkó  
"Venciendo la fatalidad"  
Acrílico sobre tela  
100 x 80 cm.  
2007



Carmelo Arden Quin  
"Forme Galbée"  
Oleo sobre madera  
61 x 49 cm.  
1971

Bolívar  
"Plutón"  
Acrílico y espejo  
62 x 53 cm. cm.  
2003



Ira. Bial  
de Arte  
Geométrico  
27/4-14/5  
Ayolas 441  
Stand 3

O'Higgins 1361, (CI426BHA) Buenos Aires, Argentina - Teléfonos (5411) 4784-2426 / 4786-5814  
Fax (5411) 4308-1133 - e-mail: laurahaber@fibertel.com.ar - www.laurahaber.com.ar

## CEAMC

FUNDACIÓN CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS  
EN MÚSICA CONTEMPORÁNEA

### CICLO REGULAR\*

- Fundamentos del Lenguaje Musical
- Armonía I y II
- Contrapunto
- Composición I y II
- Técnicas de la Música Contemporánea I y II
- Estética Musical
- Orquestación

### SEMINARIOS\*

- Santiago Santero  
"Dirección Orquestal para Compositores"
- Margarita Fernández  
"La Música y el Cine: Presencia de una Recíproca  
Exégesis a través de Schubert y Bresson-Balthazar"
- Rodolfo Acosta (Colombia)  
"Música Contemporánea Latinoamericana"
- Compositores en Residencia. Concursos.

\*  Universidad Nacional de  
Tres de Febrero  
en convenio con la UNTREF

Fundación CEAMC  
Av. Santa Fe 1769, 4ºp - Tel. (54 11) 4812-8865  
Buenos Aires, Argentina

ceamc@martinlink.com.ar - www.ceamc.com.ar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Fotografía de Guillermo Ueno, 2004.

guillermo

UENO

"... SÍ, VER ES RESPLANDECER."

... Para mí la fotografía es, en principio, una cuestión técnica, es papel emulsionado que se quema con la luz y con los químicos. Pienso que, en sí misma, no es para nada romántica. Después viene lo que cada uno pueda hacer, hasta dónde puede llegar cada uno con eso... pero, el procedimiento, las reglas, son bastante claras.

... El primer recuerdo relacionado con la fotografía que tengo es el de ver aparecer la imagen de un contacto en el papel. Tenía veinte años. Ese fue un momento muy importante para mí como fotógrafo, y aún hoy me sigue resultando rarísimo todo ese proceso. Pero con el tiempo las sorpresas vienen por otro lado, ese objeto que es la foto nunca se desprende del todo de cierta cosa que se capta en el instante de la toma. Por ejemplo, si uno se separa, tal vez no quiera volver a ver una foto de su ex novia, o si muere un ser querido es probable que nos

cueste mucho romper alguna de sus fotos. Quiere decir que una imagen fotográfica no es sólo el documento de una experiencia, es en sí misma esa experiencia.

... Hace un tiempo que empecé a comprender que hay en la fotografía algo que tiende a modificar mi vida. ... Algo que recuerdo relacionado con este tema es una muestra que hicimos con Lola (*su mujer*) en el Jardín Japonés, en el 2001 ó 2002. Una muestra muy grande, que abarcaba desde que nos conocimos, en el 97, hasta ese momento. Cuando armamos la muestra fui viendo cómo desaparecía gente en mi relato e iba apareciendo otra. En las últimas, aparecían quienes estaban cerca nuestro en esos días.

... Después del estallido de 2001 estuve más de un año sin sacar fotos, y las últimas, las que saqué poco antes de que

explotara todo, eran muy densas, aunque yo siguiere fotografiando lo mismo: a Lola, a los amigos, el jardín. Pero viéndolas ahora se ven oscuras, todos nos estábamos quedando sin laburo... y esas cosas. Y todo quedó en las fotos, cuando volvéis a mirarlas ahí está, y en forma velada..., porque yo, por ejemplo, nunca hice fotos de piqueteros o cosas así, pero igual ahí está todo, en el *ambiente* de esas fotos. Es como si el mundo se fuese armando a partir de lo que uno va viendo.

... Fue **Alberto Goldstein** el que me enseñó que la foto que uno muestra

**Una imagen fotográfica no es sólo el documento de una experiencia, es en sí misma esa experiencia.**

... Hace unos años tuve un encuentro con **Horacio Cópola**, un fotógrafo que pasó por la **Bauhaus**, un tipo muy importante para mí, no tanto por sus fotos, pero sí porque venía trabajando desde 1910. Me hablaba de cuando trabajaba en el taller de **Chagall**, opinaba sobre el trabajo de **Picasso**, y todo sintiéndose un par de todos ellos. Y eso es lo que me interesa.

Él transformaba la historia del arte en experiencia vital concreta. Desde ese momento me importa la historia del arte, o de la fotografía, desde ese lugar, fuera de los libros, o desde los libros que te lo cuentan de esa forma, como **Benjamin**, por ejemplo.

... Un punto que me interesa muchísimo es el de pensar a la fotografía desde la poesía, desde el lenguaje poético, y ahí sí hubo acá un montón de gente como **Macedonio** o **Murena** que, por sobre las influencias y todo eso, desarrollaron una manera de pensar desde éste lugar.



Guillermo Ueno

es sólo para el ego, que lo importante es eso de estar en ese momento *mirando*. Aunque veas una foto y reconozcas "Ah, eso un lobo marino", el tema está en cómo miró el fotógrafo a ese lobo marino.

**La Historia del arte no me interesa para nada, lo que me importa son las experiencias de arte. Transformar la historia del arte en experiencia vital concreta.**

... Frente al cansancio de cierta clase de fotografía demasiado estructurada o demasiado dura, se empezaron a aceptar trabajos más cotidianos, familiares, y ahí es donde aparece **Nan Goldin**, fotografías "como quien no quiere la cosa" se empiezan a aceptar

Recuerdo una frase de Thoreau:  
"ver es resplandecer".  
Me gusta eso: sí, ver es  
resplandecer..., en mí, y después  
en quien vea mis fotos.

como arte, y esto facilitó mucho todo. Me acuerdo que en la escuela de Avellaneda, en el 90, cuando recién empezábamos a conocer a **Nan Goldin**, te decían "pero eso lo hace cualquiera", lo que yo tomaba como un elogio, porque casualmente por eso lo estaba haciendo, porque "yo soy cualquiera, también".

... Cuando en los 90 se hablaba de la muerte de la pintura, aparece la fotografía como un arte contemporáneo por excelencia. También ayudó, creo, el que la fotografía se pone de moda por cierta necesidad de cambio frente a la

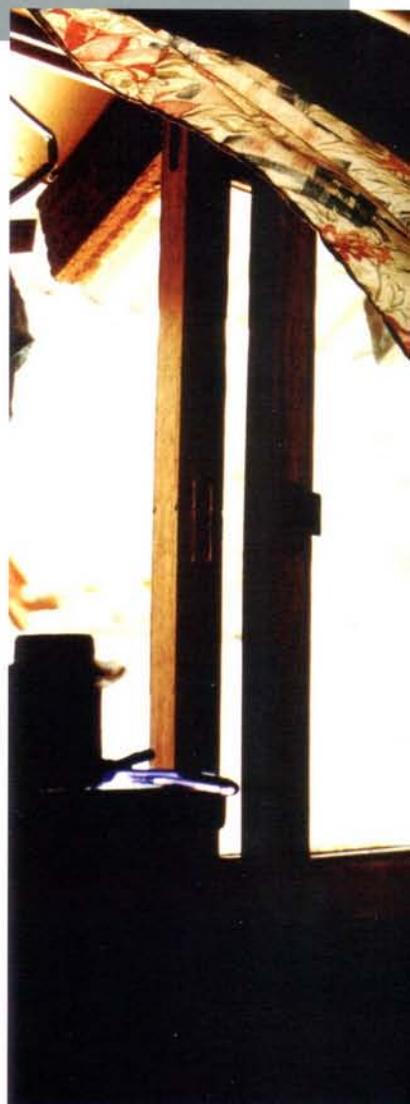
transvanguardia de los 80, con todos esos cuadros muy recargados y todo eso...

... Puedo estar sin mirar libros de fotos pero no puedo estar sin escuchar música. Creo que la música mete todo, es un compendio de todo, y a la vez es una forma en la que cada cosa está en su lugar, pero vos la escuchás y no estás pensando en la partitura, en los tiempos o lo que sea... Puede ser disfrutada por quien entiende del lenguaje musical y por quien no también.

... En cuanto a la sorpresa, tal vez sea en la edición donde pueda verse una especie de disparate, de estar yendo hacia un lado y desorientar eligiendo otra dirección. Si cuelgo una foto de unas peras, al lado de una de un arco iris, al lado de otra con una mujer en una habitación, esas tres fotos juntas se están modificando mutuamente, no se trata



Guillermo Ueno en su casa del Tigre,  
que comparte con los fotógrafos Nacho Iasparra y Paulo Fast.



de una naturaleza muerta, un paisaje y un desnudo que pertenecen a casilleros diferentes.

... Por ejemplo, antes hacía en mis muestras ediciones raras, mezclando tamaños o haciendo una onda en vez de alinear las fotos, hasta que me di cuenta de que eso estaba en el interior de la foto y no afuera. Ahora, a la hora de mostrar, prefiero una edición austera y limpia, donde las fotos se apoyen mutuamente, se influyen unas a otras en vez de anularse entre sí.



Fotografía de Guillermo Ueno, 2004.

... No sé qué quiere decir formar parte de la fotografía contemporánea, porque según cómo se tome yo sería contemporáneo de **Alberto Goldestein**, de **Sara Facio**, de **Cóppola**... Mientras estemos vivos, trabajando, seríamos contemporáneos. Y hay otro aspecto que tendría que ver con el estilo, con la forma de ver las cosas. A partir de esto, una idea que me parece interesante es la de sentirme *contemporáneo* de tipos que han laburado antes que uno. Pienso en **Tillmanns**, o en otros fotógrafos que me interesan, que tienen conciencia de la tradición, la respetan, pero que no están mirando a través de ella sino que la tienen incorporada. Simplemente se sienten parte de ella, y hacen su trabajo.

► Fragmentos de una entrevista de **Pablo Besse**

**Guillermo Ueno** es uno de nuestros fotógrafos jóvenes más reconocidos. Publica sus fotos en **Purple Journal** y **Purple Magazine**, de París; y es colaborador de la revista **I-D**, de Londres.

Desde 2001 edita **Hawaii**, publicación de fotografía, música, video, dibujo, bordado, poesía.

Sus fotografías forman parte de la colección del **Museo de Arte Latinoamericano (MALBA)** y del **Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA)**

Desde 1999 dicta un taller de fotografía en el **Centro Cultural Ricardo Rojas**, UBA.

# = BAUER =

martín

"... BUENOS AIRES ES UNA ESPECIE DE TRITURADORA DE SENSIBILIDADES, UNA CARNICERÍA."

**Martin Bauer**, músico y compositor, es uno de los productores de teatro musical más creativos y arriesgados de nuestro medio. Artífice del reconocido **Ciclo de Música Contemporánea** del Teatro San Martín y uno de los actuales directores del **CETC / Centro de Experimentación del Teatro Colón**, se cuentan entre sus logros el haber traído al país artistas de la talla de **The Arditti String Quartet, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Garth Knox, Robyn Schulkowsky, Smith Quartet, Diotima Quartet, AlterEgo, Piano Circus, Psapha, Linda Hirst, Tambuco, London Sinfonietta, Pellegrini Quartet**, entre otros.

... Lo de la producción fue algo con lo que me encontré. Ya como compositor, hubo un momento en que me empezó a interesar mucho el teatro musical y la música escénica. El primer espectáculo que hice fue "El Fausto", había hecho cosas previas, pero a gran escala el primero fue esa obra, y eso me obligó a estar al mismo tiempo también en la producción. Después me llamaron del Teatro San Martín para armar conciertos, pero no había un proyecto, lo que es el actual ciclo de música contemporánea lo fui armando yo de a poco. Gradualmente fui encontrando en el trabajo de producción una continuidad absoluta con la creación y la composición. Diría que, en un punto, no hay mayores diferencias en cuanto a lo que es fijar una posición, y creo que ése es el secreto por el cual funciona, el de buscar hacer algo que hasta el momento no se había hecho. Parecía que era algo que no tenía público y de golpe comenzó a ocupar un lugar en los teatros, y yo creo que la cosa tiene que ver con eso de abordarlo como una extensión de la creación personal. Así como antes estaba en mi estudio escribiendo música empecé a hacer algo parecido a otra escala, manejando otro tipo de materiales, lo que en un punto es lo mismo, o al menos así lo pienso yo.

... La verdad es que tengo la satisfacción de haber alcanzado varios logros. Siempre tuvo que ver con la calidad de algunos artistas que traje, sin duda, pero también con ciertas ideas que desarrollé. Fueron muchos: **Irvine Arditti, Neeli Chercovski, Garnoux...**, un violista que era impensable que pudiera hacer un concierto solista en la Casacuberta, y el tipo vino y lo hizo y fue un éxito bárbaro. Otro de los logros fue armar programas para la gente que venía y después poner en juego ideas originales para cada concierto: esto es lo que yo veo como más fuerte a la distancia.

Uno de los conciertos que más recuerdo en este sentido, el más emblemático, fue uno que se llamó el "Concierto Anónimo". Que tiene que ver con una idea que arrastraba desde hacía tiempo. Siempre me molestó cierta actitud de los críticos, cierta displicencia de la mayoría de los críticos, que además no escriben sobre lo que escuchan sino que desarrollan un mapa con lo que saben. Entonces armé este concierto, para el cual invité a seis compositores muy heterogéneos. Nadie sabía quiénes eran, absolutamente nadie, sólo **Santiago Santero**, que dirigía el concierto, **Questal** y yo, nadie más. En el programa general no estaba anunciado, se anunció una semana después, y provocó que los críticos tuvieran que escuchar la música y no agarrarse de los nombres y de la trayectoria conocida de los intérpretes para escribir. Fue excelente, una de las mejores experiencias, hubo críticas interesantes y todo. Esto marcó las diferencias de nivel entre los críticos, pero fue increíble, porque no se filtró la



escuchá lo que pasa, entregate a lo que sucede en escena, y después ves.

Otro logro fue el estrenar obras que nunca se habían hecho acá, como una pieza radiofónica, "An alphabet", de **John Cage**, que en realidad se llama "Joyce, Satie, Duchamp: un alfabeto", y que es una pieza de lectura. Yo leí la voz de **Cage**, **Arturo Carrera** la voz de **Satie**, y **Libertella** leyó Joyce... El juego fue también poner nombres que me son familiares, porque son gente que siento como parte de mi familia. Siempre armé los espectáculos como una conspiración, con dos o tres cómplices, en contra de lo que espera el medio, el mercado.

... Digamos que yo tengo una familia..., yo puedo pensar a **Cage**, a **Duchamp**, a **Beckett**, a **Feldman**, establezco una complicidad con estos estos-nombres, y los pongo en juego. Este año hicimos una obra de **Gerrino**, "Vanita", y decidimos hacerla sobre la escenografía y el plan de luces de "El niño argentino", de **Kartún**. La cuestión es que las luces se movían según el desarrollo de "El niño argentino", y nosotros montamos "Vanita". Este es un buen ejemplo de lo que a mí me gusta hacer. Por supuesto hubo un crítico al que no le pareció que esto fuera adecuado, que no se entendían las luces, que la cantante andaba por ahí con la luz apagada.

Pero a mí todo eso me divierte, y lograr que me banquen para hacer esas cosas es como un sueño, porque de golpe puedo provocar el marco adecuado para la gente despierta: la gente dormida ni se entera, ni se da cuenta. La obra "Vanita" está montada sobre la bodega de un barco, que supuestamente partió de Buenos Aires a París, con un corralón con una vaca..., y estaba todo, era un disparate absoluto, pero para mí funcionó. Es como si tuviera otro registro de eso y ese es el punto que a mí me gusta.

... Después están mis propios espectáculos -el último fue "El malogrado"-, que ya son cosas más personales, y te dan la oportunidad de trabajar con gente que admirás, como **Bento**, como **Oscar Pitchell**, el pianista que hizo ese solo de **Melgul**.

información, hubo conjeturas... pero nadie sabía cómo venía la cosa. Los compositores eran argentinos, muy diferentes entre sí, estaba **Gandini**, **Ezequiel Menayé**, que tenía 20 años, una mezcla increíble, hasta hubo alguien que creyó que una obra de **Mastro** era mía. Casi todos apelaban a adivinar los nombres, pero al final se tuvieron que concentrar en la obra. El punto es que para mí esa idea tiene que ver con otra que me perturba, que es el narcisismo, el nombre propio puesto en juego. Y la idea ahí era que tu nombre no figurara como autor de determinada obra... La cuestión de la obra es la obra, no la firma. No importa de quién es una obra sino que esa obra exista, que haya obras, no importa si es tuya, si es de él o si es mía.

Al programar, el gusto personal es una trampa. A mí me parece que el gusto intoxica las decisiones, sobre todo cuando programás, lo más honesto es programar contra el propio gusto, y en este sentido ese concierto fue un ejemplo.

Hubo otras situaciones así. Me acuerdo cuando hicimos un concierto que se llamó "Manchas en el silencio", algunos críticos estaban muy molestos porque decían que no se entendía, porque habíamos eliminado los aplausos como interrupción, que no se sabía de quién era cada obra. Y yo me pregunto: ¿qué importa de quién es cada obra? Después te enterás,



... Sí, estoy un poco en todo, pero no de una manera obsesiva, de hecho dejo bastantes cosas libradas al azar. Pero elijo los artistas, el programa, le pongo nombre al concierto, todos esos detalles son importantes. Por experiencia trato de no trabajar con gente que obtura la emoción, que obtura la fluidez, la incertidumbre... Porque Buenos Aires es una especie de trituradora de sensibilidades, una gran carnicería. Estoy hiperalerta frente a esos detalles, que parecen caprichosos, pero que yo considero que tienen que funcionar de determinada manera. Mi sistema es trabajar pensando en un público de 10, 15 personas, que conozco, que tienen nombre y apellido, el resto deberá unirse.

Lo interesante de trabajar con artistas provenientes de diferentes disciplinas es que cada uno tiene su propia manera. Un compositor por su formación, o lo que sea, no piensa igual que un pintor, un pintor no piensa igual que un escritor y un escritor no piensa igual que un tipo de video... Y, precisamente, lo interesante es eso, las diferentes maneras de pensar un mismo hecho, un mismo objeto.

Acá no es así, acá está la vanidad y la preocupación por firmar, esa perturbación de "cómo va a aparecer mi nombre..." Por mi parte trato de hacer cosas que generen esto al revés. Acá es como si uno anduviera con una sola bala en el medio de la selva. Es imposible andar así, porque te frena la posibilidad de cometer errores, y la verdad es que no se puede hacer nada si realmente no considerás los errores como posibilidad. Esto puede ser una frase hecha pero yo te aseguro que la gente que no porta en sí ese germen del fracaso es imposible que haga algo interesante, porque va a empezar a querer controlarlo todo... Seguir adelante con una idea que podría salir mal, no estar todo el tiempo reasegurándose, eso es lo que te da realmente la chance de hacer algo bueno.

Hay algo en algunos artistas, que tiene que ver con la vanidad y el narcismo, que siempre interfiere y molesta, y yo me esfuerzo en tratar de romper con eso. Tuve muchas experiencias a nivel personal, y lidiando entre compositores y directores de teatro que no lograban llevar adelante un trabajo, simplemente por una cuestión de competencia infantil. Depende del tipo de proyecto, pero en general uno tiene que negociar... Aparte, acá en la Argentina tenés que vértelas con las condiciones de producción, con limitaciones que siempre te cercenan.

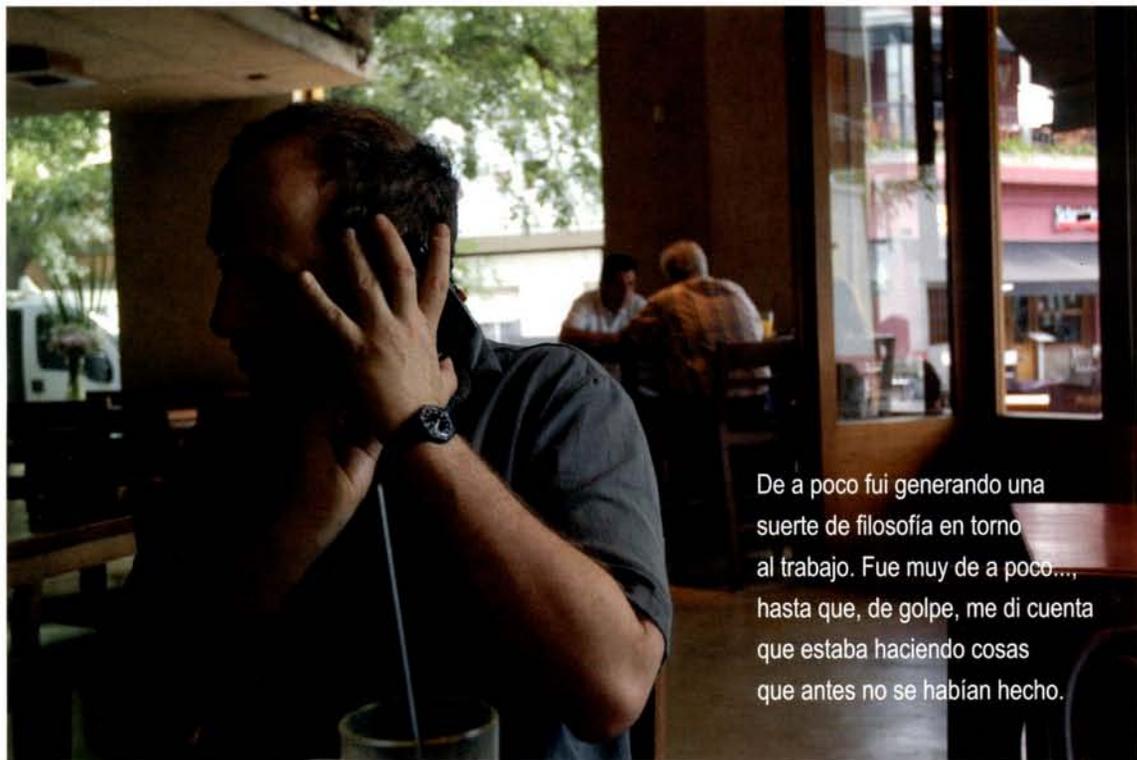
... También está el tema de las salas, cada una tiene sus características, su trayectoria, su público. No es lo mismo el San Martín que el Colón, el Maipo o el Complejo la Plaza. Lo más apasionante es armar un público y armar una sala, eso me parece un desafío apasionante. Armar un recorte siempre fue mi preocupación. Este año hice en el Alvear el ciclo que siempre hice en la sala Casacuberta, y la diferencia es tremenda. Para mí, mi sala es la Casacuberta, ahí me siento como en mi casa. En el Alvear no sabía ni dónde estaban los baños. Sí, los espectáculos hay que adaptarlos a cada nuevo lugar.

Acá no hay productores de mi estilo. Hay, sí, productores que trabajan bien pero... creo que, básicamente, la diferencia reside en que yo soy un creador, yo "creo" el espectáculo. En general los productores son sólo gestores culturales...

... También está la experiencia como espectador. En mis espectáculos en general no me puedo relajar porque estoy pendiente de cómo anda todo, pero cuando sé que está todo bien la cosa se vuelve interesante.

Por ejemplo, cuando invité a un cuarteto de Suiza, el **Cuarteto Pellegrini**, que tocaron el "Cuarteto II" de **Morton Feldman**, que duró cinco horas y media, sin interrupciones, esa sí fue una de las experiencias más extremas que hice.

Es un cuestión de sistemas de trabajo y de formación, no la académica que, de última, no te sirve para nada, sino lo vinculado a cómo se te armó la cabeza. Por otra parte, está el tema del capricho, el narcisismo, el infantilismo, los egos, la vanidad, la idolatría, no sé cómo es en otras ciudades, yo creo que en Buenos Aires está exacerbado. Nueva York no es así, en Nueva York todo el mundo se alegra de que al otro le vaya bien, todos se potencian, se escuchan con respeto, aunque no entiendan nada de lo que el otro propone, aunque les parezca malo, aunque tampoco llegan a pensar así porque consideran que si una persona hizo algo tendrá un sentido.



De a poco fui generando una suerte de filosofía en torno al trabajo. Fue muy de a poco..., hasta que, de golpe, me di cuenta que estaba haciendo cosas que antes no se habían hecho.

... La gente entraba y salía... Yo me quedé las cinco horas y media, y la experiencia que tuve fue casi religiosa, hasta me sentía mejor persona. Además de que el Cuarteto de **Feldman** es una obra bellísima, te cambia los parámetros de la percepción, o sea, todo se va transformando en otra cosa, fue impresionante. El concierto se programó temprano para que no terminara a la madrugada. Recuerdo a los maquinistas del teatro que al comienzo se quedaban veinte minutos y se iban, y en la segunda vuelta ya se quedaban cuarenta minutos, y en la tercera una hora y media, hasta que en la última ya se quedaban hasta el final, porque querían escuchar.

Yo creo en eso, en que aún en relación a las cosas más críticas y más complejas, lo que juega en contra es el prejuicio del propio público, el miedo, la ignorancia, una larga historia de castración y de educación represiva, todo eso hace que la

gente piense que no está capacitada para enfrentar un evento de arte contemporáneo. Ese es para mí el desafío. Comprobar que los eruditos, los grandes sabios de la cultura, probablemente no entiendan nada o entiendan menos que cualquier persona común que se deje impactar por la obra. Esa es la clave, en los conciertos del San Martín y del CETC, se armó un público de todas partes que siempre viene. He tenido la experiencia de gente que me ha parado en la calle, totalmente consustanciados por la música que habían escuchado, para preguntarme quiénes eran, cómo podían saber más sobre las obras... Tipos que me dijeron que lo que vieron les cambió la vida, porque empezaron a escuchar cosas que ni sabían que existían. Tiene que ver con prejuicios el que cierta música o espectáculos no puedan circular, lo que pasa es que a la gente insegura le queda cómodo que las cosas sean así, a la gente careta, a los funcionarios... ¡Parezco un guerrillero!, ¿no?, pero esa es la verdad.

► Fragmentos de una entrevista de C.B.R.



...Mi formación está vinculada al concepto de que hay que partir de una base cultural previa. No importa cuál, la que cada artista necesite, no hay una fórmula única, se puede estudiar a éste o a aquel otro maestro. Porque se puede partir de un mismo origen y no terminar en los mismos resultados. No todo el que estudió a **Cézanne** hizo lo mismo. Pero uno ve en los museos europeos que hay artistas que salieron de **Cézanne** y en los años '40 todavía pintaban como él, y mal, además.

En cambio **Picasso** no copió a **Cézanne**. Lo influenció sí su concepción de la pintura, que era una nueva concepción del arte, pero no la obra de **Cézanne** en sí. Porque si no no habría salida: si uno copia, los resultados van a seguir siendo **Cézanne**... En cambio **Picasso** llega al cubismo.

... Para mí no puede darse una buena formación sin un diálogo con los grandes maestros. **Vincent Van Gogh** no existiría sin la base de **Millet**, sin la base que le da el encuentro en París con el impresionismo, con el postimpresionismo de **Seurat**, y



El pintor en su taller del barrio porteño de Constitución.

la vinculación con un maestro como lo fue **Pisarro**. **Van Gogh** hubiera sido un pintor más del paisajismo y del realismo social holandés de 1840, que es de donde él provenía. Si él no hubiera ido a París, no hubiera cambiado. Si no conoce **Millet** no cambia; hasta sus últimos años se apoya en sus obras para desarrollar sus imágenes. Pero no copia a **Millet**. El problema es: ¿có-

mo, si parte de la iconografía de **Millet**, se convierte en un **Van Gogh**?

Lo que pasaba con **Picasso**, por ejemplo, es que tenía la fuerza del creador, era capaz de apoyarse en la obra de un maestro que admiraba y seguir siendo él mismo. Hace lo mismo cuando trabaja sobre **Manet** o con **Delacroix**. Él toma a **Delacroix** pero con su lenguaje, con el lenguaje **Picasso**.

ADOLFO  
NIGRO

"... LA LIBERTAD SE ADQUIERE  
CREYENDO EN LO QUE UNO HACE,  
EN LO QUE ENCUENTRA UNO EN SÍ MISMO."

**Adolfo Nigro**, uno de nuestros más reconocidos artistas plásticos, estudia pintura en Buenos Aires con **D. Chalukian** y **V. Magariños** (1958/62).

En 1966 se radica en Montevideo; se vincula con integrantes del **Taller Torres García** y estudia con **José Gurvich**. Actualmente reside en Buenos Aires. Su obra, que ha alcanzado ya un interesante posicionamiento en el mercado internacional, ha sido distinguida, entre otros, con el **Gran premio de Honor en el LXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas** (1989) y el **Premio Trabucco**, otorgado por la **Academia Nacional de Bellas Artes**.



Barriletes en la playa, objeto, 2001.



... Cuando **Picasso** toma la idea de trabajar el "Desayuno sobre la hierba" de **Manet**, no lo hacía todo el mundo. No es que él toma lo que va sucediendo en su época, sino que parte de una obra realizada un siglo antes. Parte de una cultura que no es la española.

Uno admira en la obra del otro lo que uno quisiera hacer. Mi maestro, **Gurvich**, por ejemplo, me contaba que quería pintar como **Torres García**, su maestro; y yo quería pintar como **Gurvich**, mi maestro. Yo me inspiro en los maestros que admiro, es inevitable, no veo otra manera de crear. Hay que asumir un pasado.

... Yo me formé con reproducciones, recién a los 30 años vi los originales. Nosotros estudiamos con las reproducciones no con los originales. Cuando uno llega a Europa y ve esos maestros ves, por ejemplo, que toda esa pintura no está terminada, ves los **Monet** con una ejecución totalmente libre, que no representa nada. Uno se acerca y ves que no hay ninguna casa, ningún barco, ningún árbol... Sin embargo la realidad está allí. A él no le importaba el terminado.

... Hay un pensamiento de **John Berger** al que yo adhiero:

**"La pintura es, en primer lugar, una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo".**

Porque el lenguaje no es la realidad, el lenguaje del arte tiene su propia historia, y la realidad es otra historia: la realidad social y la realidad económica; yo me baso en el lenguaje plástico. Lo que me importa es la relación con el pasado, que es sólo el hoy. El hoy es para producir la obra, pero ¿cómo se produce una obra en el hoy sin ningún pasado, cómo se llega al hoy?

No hay ningún gran maestro que se haya situado sólo en su hoy. Y no hablo sólo de la historia de la pintura sino de todas las disciplinas. En mi caso particular, recibo influencias de la poesía. Lo he hecho durante años, vincularme con textos poéticos que me permiten un desarrollo visual y de contenidos. Cuando hicimos "Plancton", fue un desarrollo visual determinado; cuando trabajé sobre el poema "El caballo muerto",



de **Tuñón**, es otro el lenguaje empleado. O como cuando le hice el homenaje a **Juan L. Ortiz**, la serie que llamé “De aire en aire”, se trataba de papeles recortados con tijeras.

... Cerrando el tema de las influencias... Hoy ya no se hace una *obra*, se hacen cosas momentáneas, cosas que incluso se tiran: no interesa la perdurabilidad. No interesa que quede algo fijado para que le sirva a otro. No interesa el otro, hay un problema de despreocupación por el otro.

La importancia de los grandes maestros es que unen el pasado y el futuro; los Picassos van hacia adelante, pero toman su impulso del pasado.

**Kundera dice diciendo en uno de sus textos:**

“... ésta ya no es una obra que une pasado y futuro sino una actualidad, como tantas, que no tiene un mañana.”

... La libertad se adquiere, en principio, creyendo en lo que uno hace, en lo que encuentra uno en sí mismo. Porque si pensamos en satisfacer al mercado, a los críticos, a las bienales, a los salones, estamos perdidos. Porque los cambios que se van dando en el arte de hoy, que no es lo mismo que en 1870, están muy pautados por el mercado. Hay un mercado de compra y venta de obras y hay un mercado cultural vinculado a las instituciones, a los museos, a las bienales; hay un lineamiento que marcan los grandes centros de poder: llámese Alemania o Estados Unidos.

... El individuo nace y crea en un ambiente, a partir de un núcleo familiar, de su barrio, de una calle, de un país, de sus viajes. La obra nace de las vivencias que comienzan en nuestra infancia. **Cesare Pavese** escribió que la niñez “es un vivero de símbolos”. La memoria enriquece la experiencia vivida. La memoria, que es individual y colectiva, y la obra realizada es la expresión de esa experiencia. **Miró** dice “yo parto de mi experiencia, mi obra no se explica sin Cataluña”, refiriéndose al pueblo campesino en el que nació. Hay tantos ejemplos. **Toledo** y **Tamayo**, los dos grandes artistas mexicanos, realizaron su obra vinculando a las culturas originarias y al Arte popular mexicano. O **Asger Jorn**, uno de los fundadores del **Grupo Cobra**, que relaciona su obra con la cultura nórdica.

... La nuevas generaciones rompen siempre con algo del pasado, pero a partir de su propia obra, habiendo tenido ya una relación con ese pasado. Es la única forma.



... ¿Cómo se enseña? Bueno, si vas a estudiar letras, tenés que vincularte con escritores, tenés que leer a los maestros, no podés escribir sin leer, no podés pintar sin ver obras; frecuentar obras, como lo hacían los maestros. El arte ya existía antes de nosotros. No podés decir “lo desconozco todo y me centro en mí mismo”, “yo no recibo influencias de nadie”. No podés decir “yo parto de la nada”.

**El caso Picasso es paradigmático, llega a la época azul y rosa con un nivel de maestro, a los 25 años, y rompe con su propia historia.**

**Picasso** busca referentes en las culturas de África y Oceanía. Incluso a él lo critican por haberse basado en culturas no europeas, como escribió el teórico **Bernard Berenson**, experto en arte renacentista: “Los bárbaros entraron a Europa”.

► Fragmentos de una entrevista de C.B.R.

R'

# irene GRUSS

"... NO ES FÁCIL LEER POESÍA:

TOPARSE CON LA CONMOCIÓN NO ES FÁCIL."

**Irene Gruss** ha publicado, entre otros,

"La luz en la ventana" (1982), "El mundo incompleto"

(1987), "La calma" (1991), "Sobre el asma" (1995),

"Solo de contralto" (1998), "En el brillo de uno en el vidrio de uno" (2000) y "La dicha" (2004).

Desde 1986 coordina **Talleres de poesía**.



Irene Gruss. Fotos Valentina Rebasea, 2007.

... Poesía puede abarcar muchas cosas. Una vez alguien me dijo que la primera vez que se dio cuenta de que algo poético lo conmovía de manera distinta a lo común fue escuchando un verso de una ópera que dice solamente "Una furtiva lágrima", sólo eso y nada menos que eso. Y eso lo marcó para mirar o sentir, conscientemente y de ahí en más, su conmoción frente a todo. En mi caso, no recuerdo bien qué fue pero creo que no fueron palabras.

... En la escuela nos han enseñado mal. Nos han enseñado a que no nos guste la poesía. No sólo por el modo (el aprenderla de memoria, etc.) sino también por los textos que nos daban. Y eso, sí, se mantiene, pero creo que ya hay distintas camadas de maestros y profesores muy buenos, y el programa también cambió. Sin embargo, recuerdo haber distinguido en cierto modo lo que hacía sor **Juana Inés de la Cruz** de algunos textos insoportables, retóricos de algún otro autor.

... Considerarme una poeta, no. En casa se leía mucho; a veces en voz alta. En las reuniones familiares se cantaba, se decían poemas, había un piano, guitarra y otros instrumentos, y entre todos se armaba algo lindo.

... Yo tuve la suerte de poder y saber diferenciar que lo que me enseñaban en la escuela y lo que leía en casa eran dos historias totalmente diferentes, casi opuestas. Esto me pasó incluso en la Facultad de Letras, que no completé. En la primaria, por ejemplo, la composición con tema libre me daba espacio también para liberar el estilo. Y mi primera inquietud artística fue la música, el haber ido a coro desde muy chica hasta los 19, 20 años.

Al mismo tiempo escribía, pero era bochornoso. Asistí a un taller en el que la crítica entre todos era desalmada y ahí aprendí a leer mejor, a leer más, a afilar la punta del lápiz. Después me tocó ser cofundadora de otro taller y de otro, y así me fui formando. Tuve el privilegio de aprender con poetas y narradores hoy en día muy buenos; el que no crecía en su escritura decantaba, terminaba yéndose. También, el haber participado en las reuniones de las revistas **El Escarabajo de Oro** y **El Ornitorrinco**; y el haber conocido y charlado con poetas como **Bayley**, **Raúl Gustavo Aguirre**, **Molina**, **Olga Orozco**, **Raúl González Tuñón**, **Amelia Biagioni**, **Giannuzzi**, **Juan L. Ortiz**, **Francisco Madariaga**, un lujo.

... Hay muy buena poesía en mi generación. El parentesco es haber tenido los mismos hechos históricos, sociales, políticos y económicos; y el lujo aquel de haber conocido a grandes poetas de la generación anterior.

**Hemos leído mucho, todos, con necesidad, con hambre. La lectura ayuda a escribir. Los nuevos han tenido una historia muy diferente.**

... Hay poesía elitista y no elitista. Hay de todo un poco. La gente no lee poesía porque no está formada para leer siquiera nada. Fijate que se edita a patadas pero la leen sólo los que escriben. La distribución es pobre, la difusión es pobre; hasta por el tipo de las ediciones últimas, salvo rarísimas excepciones, se infiere que no debe trascender, que es descartable o inútil. La gente no queda *afuera*. Los poetas quedan *afuera* porque no hay, como en la época de **García Lorca**, **Neruda**, **Tuñón**, etc., una comunión entre la escritura y la

vida de la gente. Esto parece simplista, pero si te fijás en la tirada de ejemplares de los libros de esos autores y la de los de ahora, ves un cambio enorme. Que por ahí muestra cómo se leía antes y la importancia que se le daba antes a la lectura y a la poesía en general. Ahora incluso hay gente que escribe poesía que ni siquiera lee libros enteros. Se fijan tres poemas en Internet y dicen que ya leyeron a determinado autor. Y empezar a leer se puede por Internet, por libros, yendo a talleres o sólo conversando. El que quiere encuentra, ¿no? Así y todo, creo que la cosa no pasa solamente por leer; creo que hay que vivir las cosas de una manera menos chata, menos evasiva. La poesía perturba, y eso requiere también de un trabajo. No es fácil leer poesía: toparse con la connotación no es fácil.

► Fragmentos de una entrevista de **Noelia Rivero**.

#### ÓPTICA IV

Crear o reventar, dijo  
el sapo, la rana  
que croaba reventado,  
reventada de tanto haberle pisado encima.  
Cuál era el charco  
donde cobijarse, dijo el sapo, la  
rana que saltaba, croaba  
en la noche, esta noche que  
no se acaba nunca.  
Animales brutos  
los que andan por ahí,  
sin fijarse dónde pisan, van a quedar  
ciegos como ateos  
van a quedar, ácido líquido  
para el que pise o reviente a  
este pobre sapo, pobre rana entre  
charcos iluminados  
por luciérnagas, cantados  
por grillos, bichos de buena  
ventura, cosa  
de crear.



De "En el brillo de uno en el vidrio de uno"

#### DICHOSOS

*Para mis hijos*

Dichosos los que baten palmas  
y hacen ruido con los pies,  
y contestan a los títeres, al  
actor que bromea y ríen,  
dichosos,  
el sordo que canta y silba  
y el ciego afinado que mueve su cuerpo  
y apunta su cara al cielo.  
Dichosos los que saludan  
por la calle,  
bailan, sueltos  
de andar, de nada para perder,  
más pudorosos que Dios,  
sinvergüenzas, dichosos.  
Dichosos los que copulan  
dormidos, y al despertar  
copulan despiertos,  
los viejos que charlan con  
sus atadillos, y se burlan de las palomas  
y del frío.  
Dichosos los que lloran  
porque son tristes  
y los que ríen cuando  
la lluvia empapa lo puesto  
a secar, dichosos  
el rojo, el azul y el amarillo.

De "La dicha"



# CIRCUS



Cristian Turdera, revista Llegás (tapa), 2006.

cristian

**TUR-  
DERA** "... LA VERDAD  
ES QUE TE  
"... IMAGINO QUE TE  
PASÁS LA VIDA PASÁS LA VIDA  
CONSOLIDANDO  
CONSOLIDANDO TU OFICIO..."  
TU OFICIO..."

**Cristian Turdera** es ilustrador y diseñador gráfico. Se desempeña como director de arte en publicidad, y tiene a su cargo la coordinación gráfica del sello **Pequeño Editor**. Ilustra libros y revistas para diferentes editoriales y medios gráficos del país y del exterior. En septiembre de 2006, en su última muestra en el Centro Cultural Recoleta, expuso junto al ilustrador **Christian Montenegro**.



Para mí, una obra de arte se caracteriza por desarrollarse sin condicionamientos, por crecer desde la libertad, en cambio la ilustración lo hace a partir de ciertos límites preestablecidos: un formato, un texto, tal vez alguna sugerencia u orientación... Si bien no es aconsejable que la interrelación texto e ilustración responda a una interpretación literal, es indudable que la palabra, en particular, funciona un poco como referente y guía para el desarrollo del trabajo. En este sentido el trabajo del ilustrador descansa más

en el oficio, en lo artesanal, que el del artista, que se maneja con mayor libertad y sin esas pautas sugeridas que supone un encargo o el vínculo entre la imagen que vos generarás y esa otra forma de expresión a la que debes "acompañar".

Lo no aconsejable es la redundancia. Si se muestra lo que el texto describe no se aporta demasiado, y lo mismo sucede desde el lado de la palabra. En cambio si ambos se complementan y cada uno agrega riqueza a esa circunstancia que los vincula, la obra resultante será más rica e interesante.

Si uno piensa en los dibujos de **Picasso** o de **Klee**, se percibe que lo único que los guió fue su impulso creativo y esa obstinada y rara necesidad de continuar con el desarrollo de una obra. La ilustración, en cambio, cumple una función y ésta siempre supone cierta adecuación. Esto no quita, por supuesto, que en situación propicia, un ilustrador pueda generar una obra que alcance el nivel de lo artístico. Y de esto hay muchísimos ejemplos.

... Al comenzar una ilustración se vive una primera etapa de incertidumbre, pero a partir de determinado momento te das cuenta, te asalta la seguridad, y no sé bien cómo o por qué, de que también vas a terminar ese nuevo trabajo, en un día o en cuatro, pero sí o sí lo vas a terminar y entregar, y que tal vez sea un producto del cual vas a estar orgulloso, que vas a sentir como auténtico, que te va a representar y que vas a querer mostrar.

Me gusta ese primer momento, porque palpito el paso siguiente, la parte del proceso que más me interesa, la de “ponerle la frutilla a la torta”. Entonces sólo me resta ir hacia la definición, me digo “ya está”, luego pueden seguir cuatro o más horas de trabajo, en las que muevo un objeto tres centímetros para acá o para allá, o ajusto algún color... Esos últimos momentos de observación, medio narcisistas, son los que más disfruto, porque sé que ya está, que sólo resta mejorar el producto en lo que se pueda.



Estudié diseño gráfico y trabajé mucho tiempo como diseñador, pero desde un comienzo me interesé en las enormes posibilidades del trabajo con la imagen. Mi formación en dibujo fue de talleres, en especial con Elenio Pico, que había sido uno de mis profesores en Diseño: él me ayudó a “pensar” la ilustración más allá de la técnica.

... Desarrollo mis ilustraciones con una tecnología que, en su acabado, tiene que ver con lo digital, pero que en su gestación y en gran parte de su proceso responde a las técnicas y formas de reflexión clásicas: análisis de los requerimientos, bocetos a lápiz, su ingreso posterior a la computadora y toda una mezcla de pequeños procedimientos y recursos.

Un libro de Pequeño Editor en el que estoy trabajando ahora, por ejemplo, tiene que ver con un texto de **Shakespeare**, adaptado por **Ruth Kaufman**, y en él incorporo a la fotografía como parte del proceso: fotografío ciertos objetos junto a dibujos hechos a mano sobre papel, luego recorto las imágenes resultantes y por fin, sí, resuelvo a través de técnicas digitales.

... Técnicamente no soy un virtuoso para dibujar, y porque no lo soy es que aplico muchas herramientas del diseño gráfico a la ilustración. Y esto es parte esencial del oficio, conocer tus limitaciones y tus virtudes, y hacerlas convivir en beneficio del trabajo.

... Además de la gran capacidad de nuestro mercado y la cantidad de ilustradores que hay, nuestro país tiene una fuerte tradición de ilustradores. Cuando empezaron nuestros clásicos ilustradores, como **Divito** o **Landrú**, por ejemplo, no tenían lo que hoy podríamos llamar el oficio de ilustrador, tal vez trabajaban en la gráfica, en una agencia de publicidad o en un diario, y ahí los iban a buscar. “Che, vos que más o menos te las rebuscás, haceme un personajito...” y así se iban formando. Ahora ya se constituyó en un oficio específico, ahora se puede pensar en tener una profesión de ilustrador.

Las tareas también se diversificaron y el mismo oficio se hace más complejo. El concepto para libro álbum no es el mismo concepto que el aplicable a un aviso publicitario. Cada uno tiene sus limitaciones y también sus ventajas, y en cada uno puedes desarrollar ciertos lenguajes que tal vez no sean utilizables en el otro. De todos modos la modernidad hace que, de alguna manera, todo valga.

... Las influencias que uno recibe son muy diversas. De alguna manera, todas las expresiones con las que vas tomando contacto tarde o temprano te sirven... Ayer, mirando un dibujo animado de Tom y Jerry, veo una alfombra que, en su forma y en su paleta, era igual a una que acababa de dibujar en una ilustración para una revista. Esto me sorprendió enormemente, se ve que de alguna manera la tenía ahí registrada. Lo mismo me pasó el otro día al hojear un libro que me gustaba mucho de chico y que tiene una estética con la que me identifiqué mucho aún hoy. Es que así funciona, tu experiencia de vida, la música que escuchás, las películas que ves, todo contribuye a consolidar tu estética. También me gusta detenerme en los “conceptos de producción” con que fueron



Cristian Turdera, revista La mujer de mi vida, 2006.

hechas algunas obras. No pienso tanto en qué música me gusta, sino más bien en qué concepto musical me gusta. Me interesa el artista que desarrolla varios lenguajes, el que investiga, desde **John Cage** hasta **Bowie**, me gusta la búsqueda más que atrincherarme en un lugar.

Acá no existen, como en Europa, libros ilustrados específicamente dirigidos a los adultos. El prejuicio que existe todavía es que si el libro tiene dibujos pertenece al género infantil o, lo que es peor, que un dibujo siempre es infantil.

Hubo un intento, creo, a través de la publicación de "Lápiz Japonés", que era un libro de imágenes: diseño, fotografía, historietas, dibujo... Ese fue un claro intento de reflotar la ilustración no-infantil, pero finalmente terminó siendo un objeto de culto consumido por un grupo reducido de gente, básicamente ilustradores.

... Las tendencias las marcan las agencias de publicidad, que piden ilustraciones dentro de lo que ellos consideran "moderno". Aunque de todas maneras las modas son algo que se da en cualquier disciplina, pero uno debe pasar por sobre ellas, atravesarlas y seguir su camino. Existen las mo-

das, pero hay tanta gente haciendo cosas, así que siempre surgirán los nuevos "originales"...

... La suerte de los argentinos es que, como en otras actividades, tenemos la posibilidad de estar en contacto con todas las tradiciones: la francesa (más pictórica), la americana (más cerca de la publicidad), la japonesa (más gráfica, más próxima a sus tradicionales estampas)... y en medio de todas esas influencias está el ilustrador argentino.

... Pienso que desde el espectador se puede reconocer a un ilustrador por su paleta de colores, por cierta caracterización de los personajes, cierto gesto expresivo que lo identifica... Ahora, no habría que apresurarse a pensar que esas características nos hablan de un estilo... Creo que un estilo se trabaja durante toda la vida y que ese zigzag no cesa nunca, es más, creo que ese es el motor que lo impulsa a uno a seguir dibujando, y buscando. Es que es así..., imagino que te pasas la vida consolidando tu oficio.

► Fragmentos de una entrevista de Noelia Rivero.

haydée

SCHWARTZ  
VARTZ

"... UNA APTITUD MUSICAL INNATA  
NO ES SINÓNIMO DE UNA  
BRILLANTE CARRERA COMO MÚSICO."

**Haydée Schwartz** es considerada una de las pianistas más destacadas de la Argentina, abarcando un repertorio que incluye tanto la música clásica como la música contemporánea.

Ha sido nominada para el **Premio Clarín** como **Mejor figura de la Música Clásica en los años 2004, 2005 y 2006** y reconocida como **Intérprete del año 2000** por *Página/12*.

Es profesora de Piano y Música de Cámara en el **Conservatorio Municipal de Buenos Aires** y directora de la carrera de piano en el **CEAMC / Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea** de Buenos Aires.

Ha dictado master clases en instituciones del país y del exterior (**Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo, Conservatorio New England de Boston...**).

... Si hablamos de un proceso *ideal* de formación, en principio, hay una cuestión con el tema de la edad de inicio. El instrumentista debería comenzar desde niño, ya que muscular y afectivamente incorpora el cuerpo del instrumento a su propio cuerpo. Esto no es un aspecto menor, ya que ese contacto no se produce tan orgánicamente cuando es mayor. Por supuesto que es fundamental tener la guía de un buen maestro del instrumento que además pueda manejar el tema de la lectura de música desde el mismo comienzo. También es importante desarrollar su memoria musical y alentar la escucha cotidiana de la música; no sólo de su instrumento sino, y muy especialmente, del repertorio sinfónico y operístico. Y por sobre todas las cosas es crucial que en todo momento incorpore la música como su verdadero idioma. Incorporar de modo natural las inflexiones, los fraseos, la lógica musical, la percepción de las sutilezas tímbricas del instrumento (y de otros, además del propio).

... Los padres deben observar que si su hijo demostrase una verdadera necesidad de acercarse a la música, deberán respetarla seriamente y tratar de asesorarse por uno o varios buenos maestros de música. Es importantísimo tratar de mantener esa necesidad como propiedad de su hijo y no hacerla propia.

... También deben entender que el hecho de tener aptitudes musicales innatas no es sinónimo de *una brillante carrera de músico*. La vida *como músico* es, en principio y para siempre una forma de vida. Existen demasiados estereotipos y deformaciones de concepto de lo que significa *ser músico* y vivir como tal. Obviamente los padres deben apoyar y alentar y colaborar, pero nunca presionar. Los padres que no son artistas muchas veces no tienen la dimensión de lo que significa vivir como artista y a menudo suponen o bien que es un *complemento* de otra actividad o, lo que es tan grave como eso, piensan que sus hijos son absolutos genios y pasan a presionarlos en ese sentido. (Recomiendo la lectura de un libro sencillo y más que básico para esos padres: "Cartas a un joven poeta", de **Rilke**.)

**La literatura, el cine, la pintura, la posibilidad de viajar, el trabajo con el cuerpo... son siempre grandes sostenes e influencias más allá de lo estrictamente musical.**

... Cierta capacitación en el exterior puede ser importante pero, sobre todo, como experiencia de vida. Y por supuesto *el exterior*, así, a secas, no significa nada si no se refiere al



contacto con pares y profesionales que aporten y agreguen conocimientos y experiencias superiores a los ya aprendidos en su lugar de origen.

... Decir que no me arrepiento, de no haber hecho determinadas cosas en relación a mi carrera, en determinados momentos, sería petulante de mi parte: nadie, en ningún ámbito de la actividad humana puede ufanarse de tal cosa. Creo que uno es una resultante de un gran número de factores e imponderables. El talento y la inteligencia son sólo dos de ellos. Están en el mismo nivel de importancia: su ámbito familiar, su educación, su entorno cultural y económico, su intuición, su sentido de supervivencia, su capacidad de trabajo, su disposición física y mental, etc, etc, etc...

... Si todos se conjugan en una feliz fórmula, entonces algo realmente bueno puede desarrollarse. Mencionar cada uno de

estos factores me remite a circunstancias que no cambiaría para nada y otras por supuesto que sí. Pero, en el balance general, creo que la inclinación fue hasta ahora bastante benigna y favorable y, actualmente, todo lo que hago en mi actividad profesional y docente me da un enorme placer, sobre todo porque siento que sigo siempre aprendiendo muchísimo.

Abordar el repertorio contemporáneo no es una opción a la que puede acceder un intérprete. Es absolutamente una obligación insustituible, tanto como lo es conocer en profundidad la obra de Bach, los Estudios específicos para su instrumento, las obras clásicas, el repertorio de la música de cámara, etc.

... Por supuesto que hay una cantidad de códigos nuevos y/o modificados que el intérprete deberá descifrar, y sobre todo desarrollar un gran entrenamiento rítmico tantísimas veces requerido por este tipo de repertorio. Muchas veces, inclusive, la posibilidad de incorporar mecanismos extraordinarios respecto de los utilizados para el repertorio tradicional. Pero también, y esto es muy importante, la práctica de la música contemporánea requiere de una constante *puesta a punto*, física e intelectual, a través de un permanente trabajo sobre el repertorio tradicional.

► Fragmentos de una entrevista de C.B.R.



"... HAY UNA RESIGNIFICACIÓN  
DEL CRUCE. NUEVO NO HAY NADA.  
ESTÁ TODO INVENTADO."

-cristina **BANE** GAS

... Para hablar de teatro contemporáneo debemos hablar de un teatro de principios del siglo XX, que es cuando empiezan las vanguardias, cuando hay una ruptura de todas las reglas del teatro, de la escritura, de la filosofía, de la pintura... Aparece el arte abstracto y todos los movimientos que surgen en Rusia, donde surge la ruptura en todas las artes del siglo XX. Lo que hoy se vuelve a configurar en el panorama teatral contiene, de alguna manera, elementos que empiezan en ese momento, hace más de un siglo, y que durante todo el siglo XX se suceden como movimientos estéticos. No creo que hayan sido superados el dadaísmo, el surrealismo, el teatro del absurdo, el teatro de la crueldad, los grupos de los años 60: **Grotosky**, el **Living Theatre**, el **Open Theatre**. Todo lo que estalla en los años 60 me parece muy poderoso. Luego, el teatro va tomando algunas líneas de un teatro más visual, más de imagen. Después recupera su relación con el texto. En Buenos Aires, que es una ciudad donde se produce mucho teatro y muy bueno, hay una articulación de trabajos que se desarrolla sobre todo en el teatro off, que tienen que ver con nuestra historia, nuestra familia, con pensar el país. Estoy



**Cristina Banegas** es una de nuestras más destacadas actrices. Hija de pioneros de la televisión, redactó guiones, letras de canciones y cuentos para chicos. Fue titiritera, y luego fue formándose como actriz de teatro, cine y televisión. Debutó en teatro con una obra que ella misma compuso: "Requetebonete", con música de **Leda Valladares**. Fundó en 1986 y dirige actualmente **El Excéntrico de la 18°**, Club de Arte. Allí, además, es instructora de teatro junto con **Graciela Camino** y su hija **Valentina Fernández de Rosa** (quien actualmente protagoniza la puesta en escena de "El País de las Brujas"). En su vasta trayectoria cuenta también con la dirección de obras de teatro y grabación de dos discos de tango.



pensando en obras como “De Mal en Peor”, de **Ricardo Bartís**, o “Los Hijos de los Hijos”, de **Inés Saavedra**, o “La omisión de la familia Coleman”, de **Claudio Tolcachir**.

... A pesar de que se lo mencione tanto como precursor, **Bartís** no es el precursor. Muchos lo hicieron antes que él. Bartís es un gran director y un gran dramaturgo que hace un trabajo extraordinario con un grupo de actores, muchos de los cuales surgen de los talleres y tienen muy poca experiencia teatral. El hace un trabajo de enorme creatividad y precisión. Tiene gran calidad poética e ideológica, y un trabajo sobre el espacio que es muy interesante y muy especial. En cuanto a las performances, hay algo que tuvo que ver con los happenings, con el teatro y todos sus cruces: teatro danza, tango teatro, teatro antropológico, teatro esto, teatro lo otro... Hay un momento en el que conviven un montón de líneas teatrales que se van configurando. En el caso nuestro, creo que hay una correspondencia

muy grande entre lo que se produce en el teatro argentino y lo que se produce en Berlín o en Nueva York, sobre todo en el teatro off, que es el teatro que investiga más. En general, es muy apreciado en los espacios del primer mundo, porque hay una vitalidad enorme y un gran nivel técnico. Somos gente que está muy bien preparada. Pero todo este proceso comienza con los formalistas rusos, en la pintura, y se extiende a todas las artes.

... A veces llegan a los teatros oficiales algunas experiencias con gente que viene del off. Creo que en este momento hay una correspondencia: **Alejandro Urdaspilleta**, que viene del Para-cultural y los atorados años del under, hace “Rey Lear” en el San Martín y pasa con mucha fluidez de un espacio al otro. Esto es una prueba de que no hay fronteras tan severas entre el teatro comercial, el teatro privado, el teatro off y el teatro oficial. En realidad, está todo más entrecruzado. Me parece que se terminó la antinomia teatro oficial-teatro off.

Se terminó en los años 50 con el movimiento que se llamó teatro independiente: La Máscara, Fray Mocho, Los Independientes. No me refiero al teatro independiente de ahora, que es El Excéntrico de la 18, El Sportivo Teatral de **Bartís**, El Calibán de **Brisky**. Esto es una cosa nueva, una configuración de los últimos veinte años. De hecho, El Excéntrico de la 18, mi espacio, cumple veinte años. Son lugares que están cumpliendo un poco esa edad, como pioneros en esta formulación del espacio, que tiene que ver con cruzar la actividad de talleres con otras actividades, no necesariamente teatrales. Se hace música, danza, cine, etc. En El Excéntrico tenemos un ciclo de cine que se hace el primer viernes de cada mes, que se llama Visiones Nocturnas. Este tipo de espacios son más como Clubes de Cultura. El Excéntrico es un tipo de espacio que toma el modelo de los últimos veinte años. Los modelos anteriores son el IFT, el Nuevo Teatro, La Máscara. El teatro IFT, como ejemplo de los modelos de décadas anteriores, tiene salas muy grandes que en este momento no podrían sostenerse.

... No sabría hacer un análisis histórico-sociológico. Pero creo que surgen de una necesidad de crearse alternativas de supervivencia y de producción que vayan por afuera de lo que son los centros de producción de la ciudad. Si vos querías hacer un trabajo de investigación y no querías depender de los poderes de los que están dentro de los organismos oficiales, donde hay una permanencia casi feudal de burócratas, podías hacerlo en tu espacio. Hace veinte años hicimos dos obras con **Alberto Ure** que podían estar dentro del complejo teatral San Martín y que podían ser absorbidas por la cultura oficial. En el caso de una obra de **Gambaro** eso fue posible, pero cuando quisimos hacer la otra, de **Strimberg**, eso no fue posible, porque era demasiado subversiva para la época.

... Hace unos veinte años ese lugar lo ocupaba el teatro Payró, o en el mismo teatro San Martín, la sala Cunill Cabanillas, donde suelen hacerse las cosas más experimentales o de formato más pequeño, lo que, en general, va junto a lo experimental. Las condiciones de producción de los teatros oficiales son diferentes: te pagan. El año que viene voy a dirigir, en la sala Casacuberta, la última obra de **Griselda Gambaro**, que se llama "La Persistencia". Este trabajo tiene una particularidad, porque yo trabajo muy poco en los teatros oficiales. El año pasado estuve haciendo un par de cosas en el Cervantes, pero hacía más de veinte años que no hacía nada allí. En el San Martín, las veces que trabajé fue cuando no estaba **Kive Staiff** en la dirección del complejo.

Tengo una relación algo esporádica con los espacios oficiales, pero creo que está bien darse una vuelta de vez en cuando. Sobre todo, porque creo que el San Martín es el teatro de la ciudad y de alguna forma creo que también me pertenece.

... Para comprender la propuesta de El Excéntrico les propongo que entren en la página web del Excéntrico y en la mía (ver al final), donde la respuesta va a estar mejor formulada de lo que yo te puedo llegar a decir. La sala no surge con un objetivo, sino como una necesidad de resolver una emergencia: estábamos haciendo "El Padre", de **Strinberg**, con **Alberto Ure** e invitamos a un ensayo general a **Kive Staiff** para ver si lo compraba para el San Martín y nos dijo que no le interesaba. Entonces, nos preguntamos dónde hacerla, y la montamos ahí mismo, en el estudio. Así que fue un surgimiento accidental, o más bien azaroso.

... El cruce de disciplinas viene sucediendo desde hace mucho. El teatro siempre se cruza con otras disciplinas. Creo que el cruce es parte de la tradición del teatro. Lo que está sucediendo en este momento es muy interesante, y no sucede sólo acá: en el último festival internacional se vieron muchas cosas similares, con canto, baile, etc.

Hay un resignificación del cruce. Nuevo no hay nada. Está todo inventado.

... **Meierhold**, a principios de siglo, en Moscú, trabajaba con técnicas corporales, con psicocalistenia. **Stanislavsky** trabajaba con cantantes de ópera. Trabajar la voz y el cuerpo y tener técnicas incorporadas es algo que viene sucediendo desde hace un tiempo largo. No me parece que sea una novedad. Lo que quizás es novedoso es cómo intervienen mucho más dramáticamente los actores. Yo vi lo de **Tarrío** y ahí hay mucho más incidencia de la danza y de la música. Se pasan todo el tiempo bailando y cantando. Está buenísimo, además. Son buenísimos.

... Mi formación primera fue vinculada con la escuela americana: el naturalismo y las técnicas de memoria sensorial, la construcción de verosimilitud, el trabajo sobre la memoria emotiva, etc.

Después fui encontrando otras líneas de trabajo, fundamentalmente a raíz de conocer y de trabajar en una secuencia bastante larga de tiempo y de obras con **Alberto Ure**. Es un gran director, teórico y maestro. Creo que fue el trabajo con **Ure** lo que, de alguna manera, más me marcó en cuanto a una relación más contemporánea con la actuación, desde las técnicas de cómo construir actuación, de cómo ensayar, de cómo improvisar. Eso fue lo que me puso mucho más en contacto con una relación con la actuación post descubrimiento del inconciente, de Freud para acá, digamos.



La gente que está en televisión trabaja también con **Bartis** o con **Tolcachir**. Desde cualquier espacio podés proyectar lo que hacés.

... En Buenos Aires hay público para todo. Es una ciudad riquísima, hiperactiva y enorme. La gente que va al teatro off es gente con gran preparación, gente muy culta, profesionales, que alguna vez tuvo algo que ver con el teatro o que tomó alguna clase. Hay cientos de miles de personas en Buenos Aires que tomaron clases de actuación desde hace años. Pueden ser arquitectos, abogados, médicos, mujeres que se están



El cruce de disciplinas viene sucediendo desde hace mucho. El teatro siempre se cruza con otras disciplinas. Creo el cruce que es parte de la tradición del teatro.

separando a los 30 y quieren ser ellas mismas, es decir, toda clase de faunas de Buenos Aires que tienen algo de actuación, tuvieron actuación en el colegio, o les quedó una asignatura pendiente. No hay guetos. La gente que está en "Los Mansos", una obra del off, está también en "¿Quién le teme a Virginia Wolff?", que es teatro comercial. No me parece que esté tan delimitado ahora. Buenos Aires es una ciudad muy generosa. La gente, además, va adonde sea. Cuando nosotros empezamos con El Excéntrico el lugar todavía no estaba habilitado y no tenía nombre. Entonces, en Clarín querían recomendar "El Padre", esta obra de **Strimberg** que hacíamos

porque queda en la calle Lerma. Lerma empieza en Estado de Israel y termina en Gurruchaga; son sólo ocho cuadras. Entonces, la gente venía caminando buscando. Encima, recién este año, cuando cumplimos 20, le puse un discretísimo cartel afuera que dice **El Excéntrico de la 18**. No podíamos ser tan canutos. Y la gente venía igual. Y teníamos lista de espera. Hace poco me enteré de una muy graciosa. Me encuentro en un cumpleaños con un tipo que me dice que hacía muchos años había venido a verme con un grupo de hombres, como catorce tipos, entre arquitectos, psicoanalistas y algún filósofo, que se encontraban discutiendo algunas cuestiones sobre la masculinidad. Entonces,

cuando vieron anunciado "El Padre", llamaron al Excéntrico para ver si después de la función no podían tener una charla para hablar de la obra, ya que trabajaba los mismos temas. Cuando vinieron, vieron la obra y no se quedaron. Se sentaron en un bar y durante toda la primera media hora, nadie emitió ni una sola palabra. Salieron todos angustiados. Así que imaginate. No salíamos ni en cartelera, no se sabía ni dónde quedaba, ni a qué hora era la función...

► Fragmentos de una entrevista de **Mateo García Haymes**

[www.elexcentricodela18.com.ar](http://www.elexcentricodela18.com.ar)  
[www.cristinabargas.com.ar](http://www.cristinabargas.com.ar)

# Liniers

"... TODAVÍA EXISTE EL PREJUICIO DE CONSIDERAR A LA HISTORIETA UN GÉNERO MENOR O SÓLO PARA CHICOS."

... Comencé a estudiar derecho, pero me di cuenta que eso no era para mí. Al principio en mi casa hubo resistencia con lo absurdo del cambio, de querer ser Doctor a querer dibujar pingüinos, pero mis viejos hicieron un esfuerzo y decidieron dejarme hacer.

Empecé como todos, dibujando de chiquito, y después seguí y nunca me dejó de gustar, pero nunca pensé que iba a ser laburo. Mientras estudiaba publicidad, medio desencantado con ese mundillo, dibujaba para revistas de la universidad y ese tipo de cosas, hasta que un amigo que trabajaba en *Página/12* me dijo "Por qué no traes unos dibujitos, por ahí no te garpan pero tal vez te lo publican." Y a partir de eso fue un encadenamiento de pequeñas buenas noticias, y bueno ahora ya las noticias son demasiado buenas.

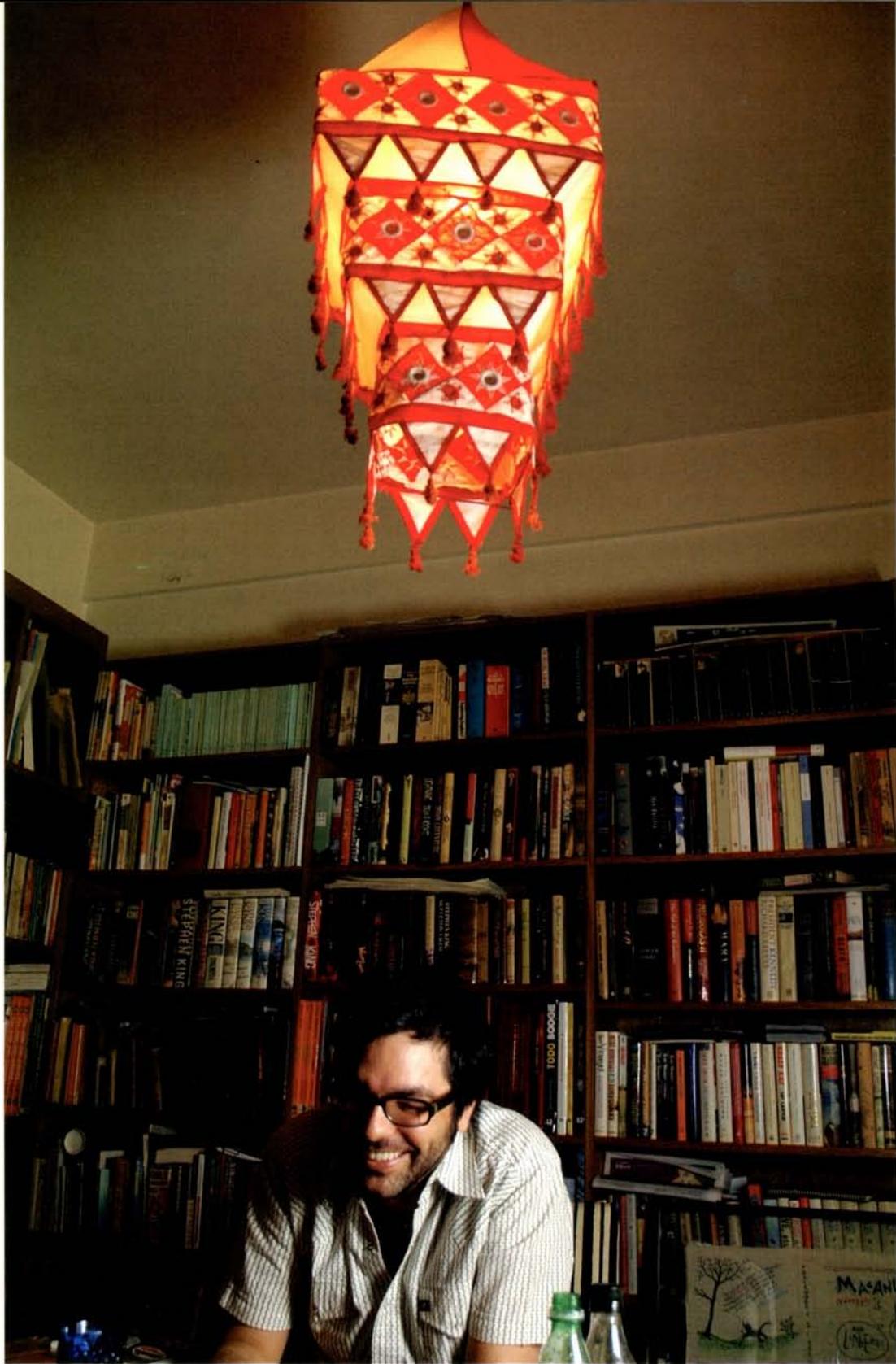
... Yo dibujaba por dibujar, y en algún momento empecé a copiar el dibujo de otro, entonces a mí me gustaba mucho **Crumb**, hacía las rayitas y los zapatos grandes y los tipos caminando, y al final me salía bastante bien, hasta que un día un amigo me dijo "Che, que bueno sacaste un libro de Kafka" (El libro al que se refiere es *Kafka para principiantes* dibujado por **R. Crumb** de ed. Errepar). Y ahí pensé, estoy haciendo todo absolutamente mal. Entonces ahí tuve que

sacarme a **Crumb** de la cabeza, a las trompadas como fuera, y tratar de encontrar algo y ahí le empecé a meter de todo, a mi **Crumb** le empecé a agregar **Liniers** y salió así.

... Cuando estudiaba publicidad, al principio tenía Ciencias de la Comunicación, y me gustaba mucho esa parte, porque era como estudiar sociología, filosofía, historia de la cultura, ahora cuando empezó a ser marketing, ya no me gustó tanto, cuando empecé a ver como era la onda en las agencias de publicidad tampoco me entusiasmó mucho. Entonces cuando me picó el bicho de dibujar ya dejé todo, no había plan B, me tire del avión con un solo piolín, si salía bien, bien, y si no, todavía me estaba manteniendo mi mujer.

... Lo primero que hice fueron viñetitas para el suplemento *Radar*, y un día el editor del suplemento *No* quería agregar una tira de historieta y me preguntó si yo hacía algo, en ese momento tenía sesenta tiras que las hacía para mí, así que le dije -yo hago estas sesenta cosas. Entonces las miró y de esas sesenta había ocho que le parecieron bien y con eso tenía dos meses solucionados, y ahí empezó *Bonjour*. Al principio eran unas cosas pequeñas, y con eso hubo una especie de pulseada porque al principio las publicaban chiquititas y para que me







las publicaran más grandes empecé a ponerle más dibujos, dibujaba el Titanic, para poder decirles que lo pusieran un poco más grande porque no se iba a ver, entonces la tira crecía y se achicaba.

Soy tinta china y acuarela, lo que pasa es que me gusta mucho el original, entonces en la computadora me da la sensación de que no me queda el original para mí, además nunca llegué a manejar bien la computadora entonces cuando la uso para pintar queda muy duro.

Tengo mis cuadernos donde boceteo y tiro mis delirios, pero después cuando trabajo para el original hago el dibujo en lápiz y después paso la tinta y borro el lápiz, entonces no me queda el proceso, cada dibujante tiene su manera, por ejemplo una vez fui a lo de **Langer** y él tenía diez bocetos de la misma tira.

... Me divierte agarrar acrílicos, el acrílico me gusta mucho para pintar y soy más inútil que con la acuarela, en el sentido de que me resulta liberador, tampoco soy un gran acuarelista ni por casualidad, pero la acuarela la laburo muy racionalmente y con el acrílico me divierto, no pienso: pinto, me gusta mucho pintar porque lo tomo como un trabajo más intuitivo. También por una cuestión de tiempo pinto por oleadas.

... Me gustaría tener talento para la música, pero no lo tengo. Acá en casa hay un piano y hago tan-tan, pero no me salen las canciones que quiero que me salgan. Escucho mucha música, como todo el mundo que dibuja, yo trabajo acá solo todo el día. Pase por etapas de fanatismo desde que era chico, me acuerdo en el colegio cuando descubrí **Velvet Underground** estaba obsesionado con **Velvet**, después **Tom Waits**, y ahora estoy en momento de **Elliot Smith**, según **Angie** (su mujer) todos los músicos que me gustan se suicidaron o están por suicidarse.

Me di algunos gustos por medio de **Kevin (Johansen)**, en

los recitales mientras ellos tocan yo dibujo en vivo, es como una versión nerd del rock star, estoy en una computadora haciendo dibujitos y esto es lo más musical que puedo ser. Hicimos animaciones para algunas canciones, tenemos una botonera que hace saltar duendes cada vez que apreto un botón, en una canción que parece rusa yo voy haciendo saltar los duendes siguiendo el ritmo, estoy en la oscuridad apretando botones pero ese es mi momento más musical. Lo que es muy muy lindo de los recitales donde dibujo es que el efecto es inmediato en la gente y eso es bien musical, cuando presento libros y charlo con la gente también hay un poquitito de eso, a diferencia de los dibujos que se publican y vos no ves de inmediato la reacción de la gente.

... Leo mucha novela, me gusta mucho **Vonnegut**, me gusta la novela extraña, la novela literaria, autores contemporáneos, **Eugenide** con su "Middlesex" me gusto mucho, otro que se llama **Michael Chabon**, muy difícil olvidar ese nombre, que escribió una novela llamada "Las increíbles aventuras de Kavalier y Clay", que son dos dibujantes de historietas a mediados de siglo y es genial. Cuando viajé a la Antártida, me agarró el tema de los barcos y leí "La tierra del fuego" de **Sylvia Iparraguirre**. Ahora como me estoy por ir de viaje y no me quiero llevar libros, los elijo cada vez más finitos, así que probablemente termine leyendo cuentos de **Salinger** o algo por el estilo.

... Me gusta mucho la novela gráfica literaria, nunca fui de los súper héroes, me gusta mucho "Maus", de **Art Spiegelman**, o "Jimmy Corrigan", de **Chris Ware**, o **Daniel Clowes**. Lo que tiene la historietita es que tenés un arma con el dibujo muy expresiva, la narración que podés hacer es más compleja que la que podés hacer en el cine, en la historietita tenés esos dos planetas el de la imagen visual y el de la escritura. **Daniel Clowes** tiene unas historietas buenísimas con una narración gráfica más bien lineal; **Chris Ware** es el que más usa el medio expresivo de la historietita, lo transforma y lo aprovecha de todas las maneras posibles.

... Es difícil convencer a las editoriales de que publiquen historietas, todavía existe EL prejuicio de considerar a la historieta un género menor o para chicos, o lo que sea y sin embargo publican novelas pésimas.

Aquí también es importante hacer respetar a la historieta como una expresión cultural muy argentina y que afuera es muy respetada. A mí me publicaron en España porque **Fon-tanarrosa, Quino, Maitena**, publicaron allá, y entonces me ven con otros ojos. El otro día vi un libro de **Carlos Nine** que le publicaron en China que me caí redondo. Un trabajo increíble.

... La tira de *La Nación* la empecé a publicar en junio de 2002, estábamos en el peor momento de la crisis, todos los medios decían "se hundió el barco", "se acabó". Y era una estupidez esa sensación. Entonces empecé a publicar la tira y le puse "Macanudo", ese título en ese momento era anti-establishment. Si enfocás en lo chiquitito, en vez de mirar la cuenta bancaria mirás a la persona que tenés al lado no está nada mal, unos hijos de puta te robaron la guita que tenías ahorrada pero la gente que te importa es lo que vale. Mi visión en ese momento y ahora, es esa. Tal vez sea un mecanismo de defensa.

... Las cosas se dan por hacer los deberes. Y hay un momento en el que tenés el golpe de suerte. Si yo no hubiera

tenido a **Maitena**, que me llevó a *La Nación*, y que dijo *este pibe es buenísimo*, sin tener mucha idea de si yo iba a funcionar o no. Bueno, pero le agarró un entusiasmo en ese momento y yo tenía los deberes hechos, si yo no le hubiese llevado al editor una pila de trabajo que ya tenía, bien armado, el tipo podría haber dicho que no le interesaba.

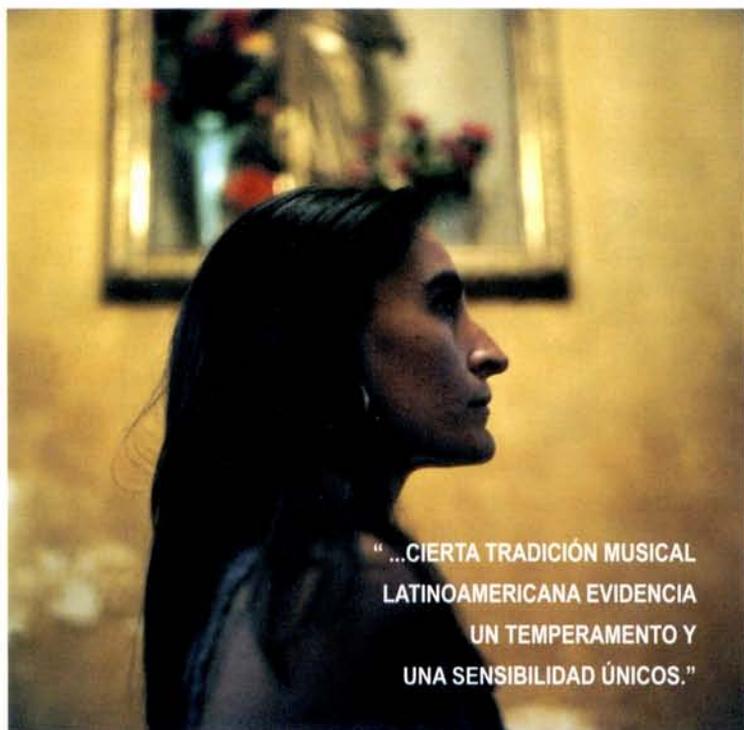
... En la tira de *La Nación* hay cosas a veces sensibleras, hasta cursis, que yo no se las digo a mis amigos. No voy y les digo: ¡No sabés que lindos atardeceres! Sería idiota. Sin embargo puedo hacer una tira sobre eso. Ahora, si me pusiese a pensar en la cantidad de gente que lee esa cursilería me inhibiría, pero como no es ninguna postura es bien recibido.

... Me estoy yendo a Canadá con una beca, para trabajar en el blog ([www.macanudoliniers.blogspot.com](http://www.macanudoliniers.blogspot.com)) en el que cuento algunas cositas que pasan en mi vida, pero no cuento mi vida, son personajes que armo, no contaría cosas más complicadas autobiográficas, me gustan esos personajes.

Yo lo hago porque me sale así, no me estoy haciendo el bueno ni nada, es como yo veo las cosas graciosas. Sería muy falso de mi parte estar haciéndome el pibe que la sufrió, pero mi experiencia es otra.

► Fragmentos de una entrevista de Pablo Besse





“...CIERTA TRADICIÓN MUSICAL  
LATINOAMERICANA EVIDENCIA  
UN TEMPERAMENTO Y  
UNA SENSIBILIDAD ÚNICOS.”

... Son el azar y la curiosidad los que me acercan a la música latinoamericana, además del miedo constante a la especificidad, esa jaulita del saber que en un mínimo descuido puede cerrarse y aburrirnos. Es gracioso, porque en el fondo, después de haber estudiado de una manera metódica, microscópica casi, como se acostumbra en las escuelas de música antigua europeas, entré en este universo donde justamente lo que más me inspira es la posibilidad de desplazar fronteras, cruzarlas, entreverlas.

Mi idea inicial fue establecer un puente entre la tradición oral que habita el folklore y algunos manuscritos que datan de la época de las colonias en América Latina; abordar ese repertorio con otra sonoridad, haciendo convivir instrumentos antiguos y tradicionales.

Esa búsqueda fue muy enriquecedora y dio vida a un primer álbum:

“Son de los Diablos”, editado por el sello francés Alpha.

Ocurrió que en ese mismo año, el 2003, salió también en este sello un disco dedicado al ciclo de sonatas de **Johannes Mattheson** —un compositor alemán del XVIII, controversial, desconocido y exquisito— que estuve estudiando durante años con **Dirk Boerner**, para traveso y bajo continuo. La coincidencia cronológica de esas dos ediciones fue bastante representativa en mi vida profesional. Y en ese contraste me di cuenta de que se establecía una suerte de pacto personal entre esos mundos y que detrás de esa coincidencia, se instalaba para siempre un compromiso con la música en su sentido más universal al cual yo quería serle fiel.

Uno puede pensar muchas cosas alrededor de este tema de las complicidades históricas —a veces justificables, a veces no—, pero lo que sí es cierto es que si uno como intérprete, como transmisor, encuentra un repertorio que activa su necesidad de expresión, entonces la elección es legítima, auténtica.

# Diana BAR- = ONI

Flautista y cantante, de sólida formación musical, **Diana Baroni** reside en Europa desde 1995.

Estudió flauta travesera barroca con **Wilbert Hazelzet** y música antigua en el **Schola Cantorum Basiliensis**, de Suiza, para continuar luego su formación con **Jesper Christensen**. Como estudiante de **Jed Wentz**, obtuvo en 1999 el diploma de Solista en el **Sweelink Conservatorium** de Amsterdam. En 2005 es distinguida como “Artista en Residencia”, dentro de un programa del **Espacio Infoculture** de Huesca, España, período en el que profundiza en el repertorio tradicional latinoamericano.

... La idea de abordar el repertorio peruano en “trío” corresponde a una necesidad de condensación; lo suficientemente íntimo como para acentuar el registro de lo acústico, de lo camarástico, permitiendo a cada músico tomar la palabra, generar conversación. Es una formación que aparece tanto en la música clásica, como en el jazz y en la música tradicional; se abastece de algún modo por sí misma, es exigente musicalmente y permite tomar riesgos. Debo decir que la motivación de crear un trío sólo es posible porque mis compañeros **Lincoln** y **Quito** son músicos excepcionales, en varios aspectos; no sólo por sus cualidades interpretativas, sino porque ambos tocan además otros instrumentos. Esto nos da posibilidades plenas de variación tímbrica, que en esta música encuentro esencial.

... Abrirse un camino en el extranjero es una experiencia muy personal donde se ponen a prueba de una manera tal vez más drástica, a causa del exilio, los objetivos y deseos de realización de cada uno.

En Europa, uno ve cómo los artistas se han mal acostumbrado a las subvenciones y ayudas estatales; prácticamente nadie emprende un proyecto que exija una cierta estructura de financiación, sin contar con un apoyo externo previo.

Esto es por un lado muy alentador, porque uno puede corroborar el destino de los impuestos que paga la sociedad y las empresas, por ejemplo; es sorprendente la cantidad de organismos que promueven y apoyan la creación. El lado negativo que veo personalmente es cierta pérdida de entusiasmo, aburguesamiento, si se quiere, del anhelo creativo..., y a su lado una gran proliferación de eventos subvencionados de pésima calidad.

**Los artistas sudamericanos se identifican rápidamente gracias a ese hábito de trabajo no remunerado que existe inevitablemente, por tradición, en América Latina, y que sin embargo obliga a mantener un cierto nivel de pasión y convicción en la obra.**

... Estoy bastante curiosa con la experiencia artística que pueda resultar actualmente de la colaboración que establecimos con el **Brodsky Quartet** este año... Yo provoqué un encuentro con ellos invitándolos a participar de un concierto que teníamos con el DB trío en el Lufthansa Festival de Londres, en mayo pasado.

Confeccionamos un programa, "Post Colonial Updated", bastante ecléctico por cierto, que reunía un repertorio que iba de una tonada de un manuscrito barroco a un estreno de una obra



estupenda que **Gerardo Gandini** escribió especialmente alrededor de un clásico limeño: "La flor de la canela". Para mi sorpresa, el viaje por esos territorios, tan distantes en apariencia, ocurrió plácidamente, y casi resultaba natural pasar de "Coplas de amor" —tonada anónima de tradición peruana— a "Metro Chabacano" de **Javier Álvarez** o de "María Lando" de **Chabuca Granda** a "Una madre" de

**Oswaldo Golijov**. Esa experiencia o mejor dicho, ese experimento, fue la prueba de que la intuición guió por buen camino la convicción de que en el fondo esas músicas, cuidadosamente elegidas, en un orden particular, pensado con cautela, tenían en algún aspecto secreto una identidad común, que creo yo, esta ligada a la historia de las colonias en América y a un lenguaje musical que evidencia un temperamento y una sensibilidad únicos.

Actualmente con el **Brodsky** y en colaboración con un compositor también bastante ecléctico **Tunde Jegede** ([www.tundejegede.com](http://www.tundejegede.com)) estamos montando un proyecto en torno a la negritud; este año 2007 habrá eventos en todo el mundo con motivo del bicentenario de la abolición de la esclavitud.

► Fragmentos de una entrevista de **Noelia Rivero**.

[diana@dianabaroni.com](mailto:diana@dianabaroni.com)

[www.dianabaroni.blogspot.com](http://www.dianabaroni.blogspot.com)  
[www.myspace.com/dianabaroni](http://www.myspace.com/dianabaroni)  
[www.blueart.com.ar/records](http://www.blueart.com.ar/records)



## gustavo TARRIO

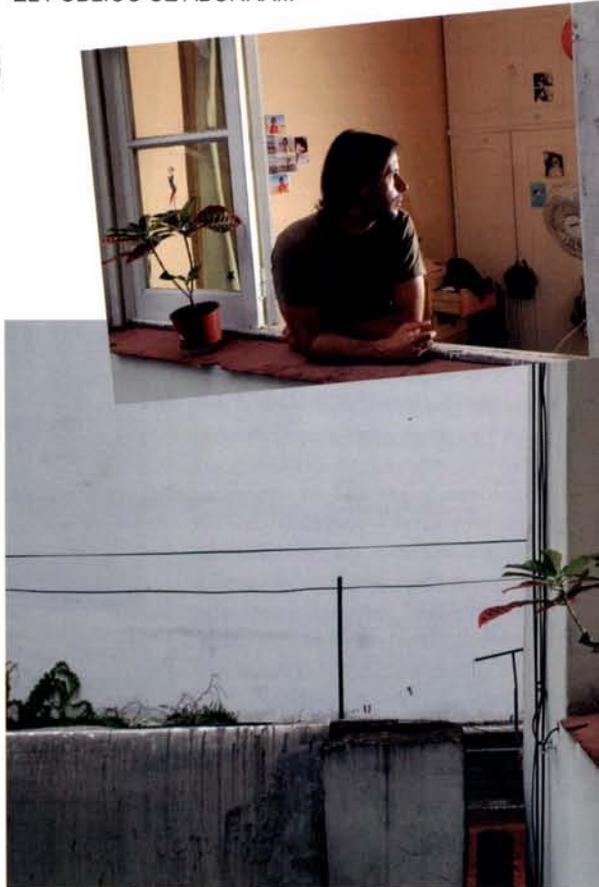
... Algo, que se había conquistado en los últimos años volvió a perderse, en relación al acto teatral, a la situación de tener a un público dentro de una sala y dejar que las cosas simplemente sucedan. De pronto reapareció el prestigio de la letra, que me parece importante también pero... Yo extraño el trabajo con lo que está pasando en el momento, esa sensación de presente...

... Estoy al final de un proceso, medio *quemado* con el teatro, tras haber llevado al extremo eso de que en la sala pase algo más allá de lo que está escrito. Llevé al extremo la idea de un teatro no escrito. La situación de entrar a una sala es la situación más contaminada y al mismo tiempo la más pura. Es contaminada porque no se puede sostener un texto de la misma forma cuando el público está presente, con sus particularidades, que cambian de función a función. Es pura porque todavía no entró el mercado, que está en todos lados, que abarca todos los aspectos. En el cine, por ejemplo, no zafás de eso y en el teatro oficial tampoco.

... No sé cuando empieza el tema del teatro no escrito. Las primeras cosas teóricas que yo empecé a leer de acá fueron de **Bartís**. Él fue el que empezó a trabajar sobre la poética del actor. Les dio manija a los actores diciéndoles que ellos tenían el poder y que a partir de ellos surgía todo: los textos, las situaciones, la dramaturgia, etc. A partir de eso, aparecieron un montón de cosas. El sembró una semilla importante. Pero, por supuesto que viene de cosas anteriores. **Bartís** dice que el actor que más admiraba era a **Olmedo**, porque era un tipo que, en un estudio de televisión –ni siquiera en un teatro–, absorbía todo como una esponja, jugando con el desce, la libido y el morbo de todos los que estaban allí, hasta de los camarógrafos. Eso era con lo que trabajaba él.

... Mis referencias son siempre cinematográficas. Jamás partí de una obra: ni vieja, ni nueva, ni siquiera escrita por mí, porque empecé siempre a trabajar con los actores y después escribía. A veces ni siquiera la escribía. Últimamente no escribo nada. Sólo ideas que generan textos que no están escritos, o que dicen los actores, o que dijo alguien alguna vez y yo lo anoté. Así empecé a mezclar. El

"... NO ME IMPORTA QUE  
EL PÚBLICO SE ABURRA..."



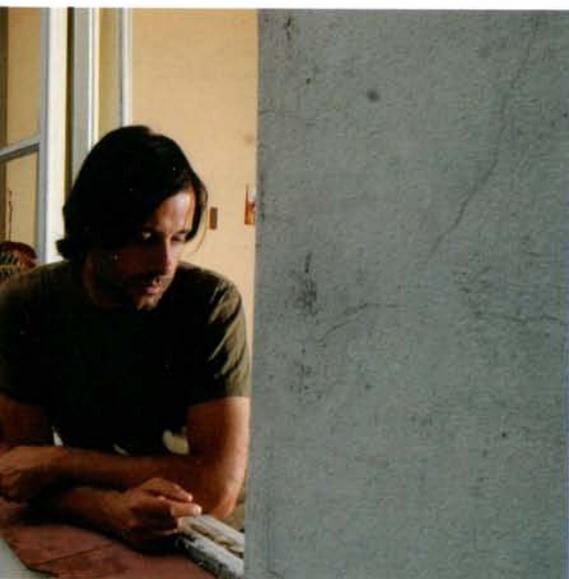
"uso de apropiación" es un procedimiento muy propio del arte contemporáneo.

... En mi caso todo parte del clown, para terminar en otro lado, aunque nunca se dónde. Ahora ya no hay cuarta pared. Hay como un blanqueo para ver qué dice esa manera de blanquear de la obra. Porque blanquear no necesariamente es llegar a la verdad. De pronto parece que hay una convención que señala que el blanquear deriva en lo verosímil, pero es sólo una convención nomás.

En "Salir Lastimado" eso se lleva al extremo. Por ejemplo, permanentemente se prenden y se apagan las luces de sala para ver quien está, se le sacan fotos al público, etc. Para mí, es lo más interesante de la obra, porque eso produce conflictos. De la obra, olvidate. Es tamos sacando fotos durante 105 minutos. Para mí, es lo más importante. Yo me encapriché. Tuve como una pulsión de enamoramiento con la fotografía y su sen-

sación de eternidad, que es como opuesta a la sensación efímera del teatro. Entonces quise ver hasta dónde llega que estas dos sensaciones se agarren a trompadas. De hecho, nunca se juntaron. Hay algo entre lo performático y lo teatral que no va a juntarse nunca en "Salir Lastimado". Lo que van a quedar son las fotos.

... Con respecto al musical, para mí empezó a ser la única manera de contar las cosas: con canciones que iban una detrás de la otra. Ya no queda nada de lo literario. Aparece una literatura que surge de unas personas tratando de hacer algo con esas canciones.



Las canciones son máscaras que te permiten manifestarte y exponerte de otra manera. Hay una desnudez que aparece a raíz de la máscara. En "Salir Lastimado", esa máscara son retratos en vez de canciones. Para mí, la máscara está siempre y es necesario saber cuál es, aunque solamente esté dicha o la sepa el actor: que el actor sepa detrás de qué se está escondiendo para poder mostrarse. Las canciones, para mí, son máscaras que muestran distintas cosas en las distintas obras.

... Una vez, en New York, fui a ver un musical super off que era una recreación de "Sueño de una noche de verano". Pero no me gustó, era como un esfuerzo desesperado de los actores y de la obra por demostrar lo mismo que demuestra un musical de Broadway. No había tanta gaita como en esos otros musicales pero ellos se esforzaban en mostrar lo bien que bailaban, lo bien que cantaban, cómo hacían todo..., cómo no se cansaban. Y lo que a mí más me gustaba

de "Decidí Canción" era, casualmente, que se los veía cansados, había incluso partes que eran para verlos cansados. Era como una especie de Broadway trágico...

... Hay momentos en los que se revela algo más profundo: ¿estamos trabajando?, ¿para quién?, ¿qué estamos haciendo?... y todo ese tipo de preguntas. Para mí es fundamental que en algún momento de la obra aparezca esa pregunta, ¿qué estamos haciendo acá? Que se lo pregunte el público, que se lo pregunten los actores.

... Con "Afuera" fue un poco distinto, había cosas que ya ellos tenían y yo les di forma, las terminé de recortar. Hice un trabajo de edición sobre material en bruto. En las demás, hice un trabajo de conducción para la generación de material en bruto para poder editarlo. Pero cada vez dejando más material en bruto. "Salir Lastimado" es todo en bruto. Traté de que esté casi todo, o lo más posible, aunque la gente se aburriera, que sea largo, que se pregunten por qué tanto. Lo que yo quería era desenfocar todo lo posible, que no se sepa dónde está el foco. Es mi apuesta a una suerte de obra de "teatro insoportable".

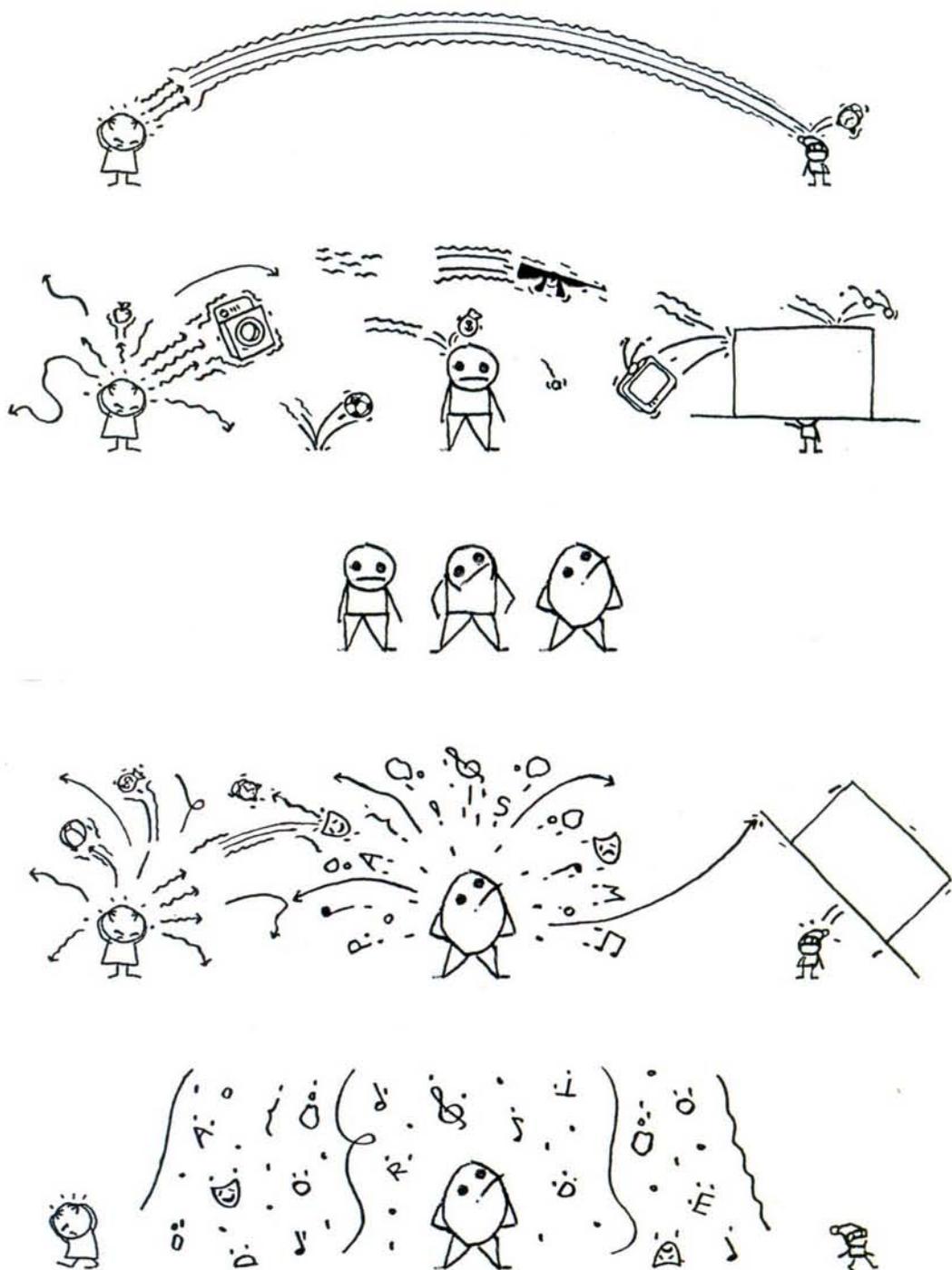
... No tengo ningún referente del teatro. Me cuesta mucho leer obras. Mi manera de pensar es absolutamente fragmentaria, no está organizada como la literatura. No leo literatura. Esto tiene que ver con haber visto películas, pero sobre todo con la televisión y ahora con Internet. A veces hay cosas que no pegan una con la otra y en la obra está bueno que eso se vea.

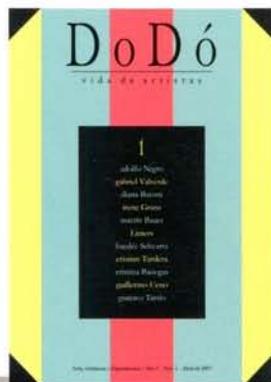
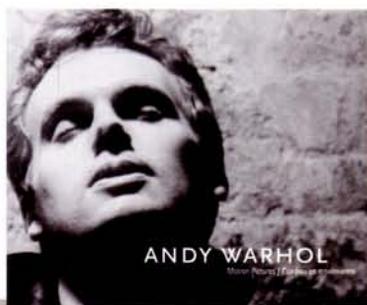
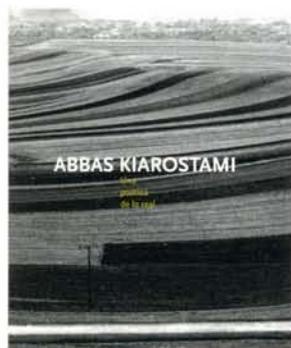
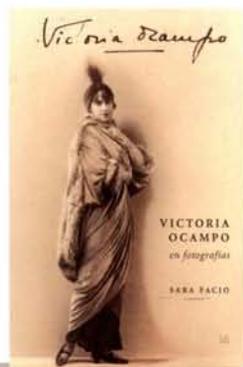
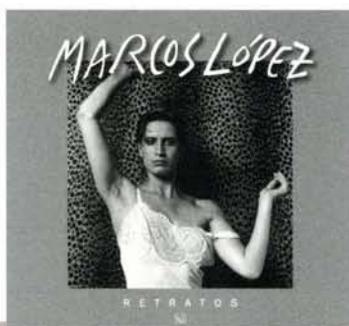
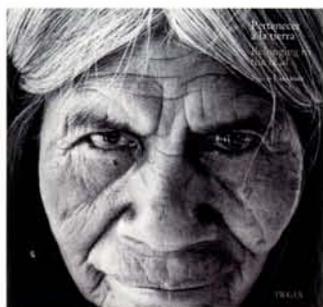
► Fragmentos de una entrevista de **Mateo García Haymes**

Durante muchos años **Gustavo Tarrío** conjugó el cine, el teatro y la televisión. Fue camarógrafo de incontables programas de televisión, y mientras estudiaba cine, teatro y actuaba en el **Parakultural** y en **Babilonia** en espectáculos escritos y dirigidos por él. Es realizador y guionista de cine y televisión, egresado de la escuela del **INCAA** (ENERC). Dirigió series documentales en Estados Unidos, Chile, Argentina, España e Italia. Es autor, entre otras obras, de **3EX, Los Ríos, Decidí Canción, Salir lastimado, Afuera, Kuala Lumpur, Salir Lastimado (post)** y **Ming Liang**.

# EL HOMBRE-PEZ CONTRA EL DOTADO PSÍQUICO

> Invitado: EL SOMBREROTE <





**La  
Stampa**

Impresiones de alta calidad en libros,  
catálogos y folletos

Compartir un proyecto es proyectar un futuro

laestampa@ciudad.com.ar

PUERTO MADERO - BUENOS AIRES - ARGENTINA



INTERNATIONAL  
PROPERTY

AWARDS  
WINNERS

# RENOIR

RESIDENCIAS DE ALTURA

WE INVITE YOU TO FEEL SOMETHING UNIQUE  
LO INVITAMOS A SENTIR ALGO ÚNICO



SHOWROOM FLOORS / PISOS 14 -15

VISITS ONLY BY APPOINTMENT / VISITAS SOLO CON ENTREVISTA - TORRES RENOIR - MARTA LYNCH 489 - PUERTO MADERO  
TEL: (+ 5411) 4315-5100 - INFO@TORRESRENOIR.COM - WWW.TORRESRENOIR.COM



DYPSA, DESARROLLOS Y PROYECTOS S.A.

