

Do Dó

v i d a d e a r t i s t a s

2

ricardo Bartís
luis felipe Noé
gerardo Gandini
tata Cedrón
ángela Pradelli
Istvansch
joan Brossa
clorindo Testa
juana Molina
uri Gordon
karina Olmedo
juan Lima
rogelio Polesello
marcelo Katz



Hyundai Tucson Primer puesto en calidad inicial en su categoría.

Puntaje Tucson: 103 (Highest Ranked).

El Estudio de calidad inicial llevado a cabo en EEUU por la prestigiosa J.D. Power and Associates en 2006 esta basado en respuestas de 63.607 propietarios de nuevos vehículos y mide sus opiniones luego de tres meses de uso.



Hyundai Tucson: Calidad, confort y seguridad sin límites.

5 estrellas crash test NHTSA Líder en ventas de su segmento en Chile y Brasil



38 servicios autorizados en todo el país | www.hyundai-tucson.com.ar

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

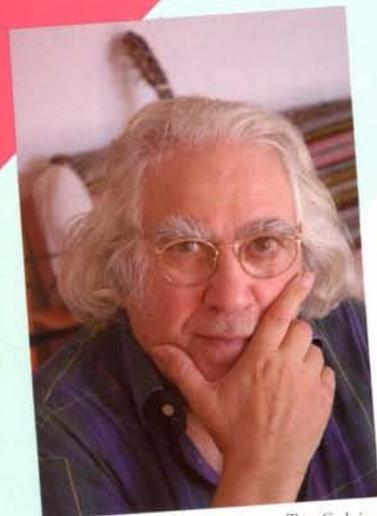
Diariamente a Houston nonstop y de ahí a 160 ciudades
en México y Norteamérica.

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.

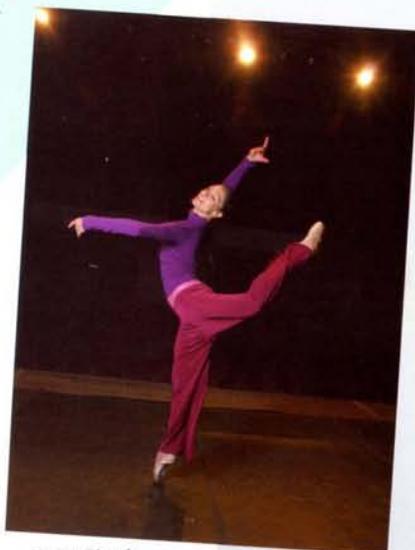
Continental Airlines



**Work Hard.
Fly Right.**



Tata Cedrón



Karina Olmedo

Angela Pradelli

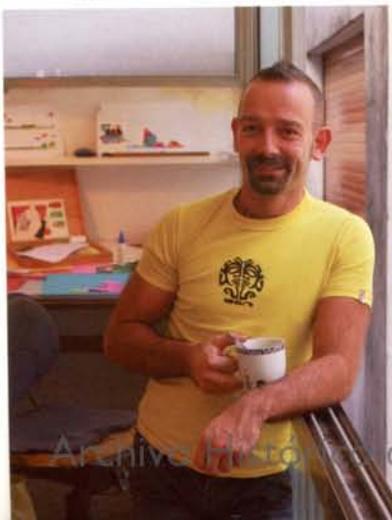
DoDó + DoDito

Si éste no es un proyecto romántico...

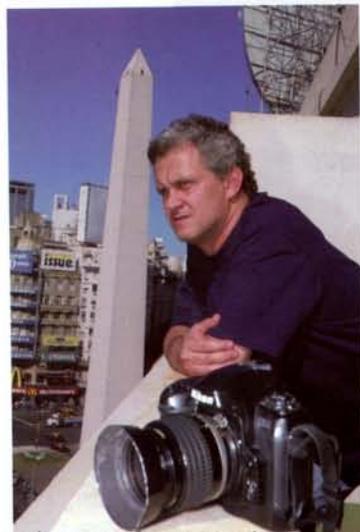
Esta es la segunda entrega de **DoDó**. Con más páginas, mejor encuadración y el próximo acompañamiento de **DoDito**, su boletín, guía, de anticipos y recomendaciones. Queremos aprovechar para agradecer el recibimiento que tuvo nuestro Nro. 1 y por el aliento recibido. También por haber interpretado y festejado la propuesta que conlleva **DoDó**: registrar el testimonio de nuestros artistas –de las más variadas formas de expresión y tendencias–, a través de su propia voz, sin intermediaciones y en absoluta libertad. Asimismo, también deseamos agradecer a nuestros colaboradores, que desde un comienzo se prestaron en forma desinteresada y entusiasta a llevar adelante esta idea. Así como al Consejo Editorial, conformado por artistas y profesionales de reconocida trayectoria, que con sus observaciones nos ayudan a ajustar el rumbo y a consolidar este **Proyecto DoDó**.

La Dirección

Istvansch



Uri Gordon



DoDó

vida de artistas

REVISTA DE ARTE
LETRAS Y ESPECTÁCULOS

Editor Responsable
Martín Álvarez y Diez

Dirección Periodística y Diseño
César Bandin Ron

Editor Asociado
Marcelo Seré

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

Fotografía
Paulo Fast

Colaboran en esta edición
Pablo Besse - Horacio López
Mateo García Haymes - Ariel Gangi
Noelia Rivero - Rubén Blasco
Sebastián Bandin

Relaciones Institucionales y Prensa
Gloria Molinari

Comercialización
Thalo S.A.
Sarmiento 1452, 4° A - Buenos Aires
dodo@thalo.com.ar

Impresión
La Stampa S.A.
laestampa@ciudad.com.ar

Distribución
Kioscos de Capital y Gran Buenos Aires:
Jacqueline
Salta 781 - Buenos Aires
Librerías, Museos e Instituciones:
Voy a salir y si me hiere un rayo
Loyola 141, 5° B - Buenos Aires

DoDó/Vida de Artistas
es propiedad de
Del Sol Publicidad
Redacción y Administración:
Diagonal Roque Sáenz Peña 1142, 9° p.
C1035AAT - Buenos Aires, Argentina
Tel. (54-11) 4382-6784/6829/2312
info@dodovidadeartistas.com.ar
www.dodovidadeartistas.blogspot.com

Registro de la Prop. Intelectual en trámite

DoDito/El Recomendador Cultural
Coordinador: Alejandro Bandin

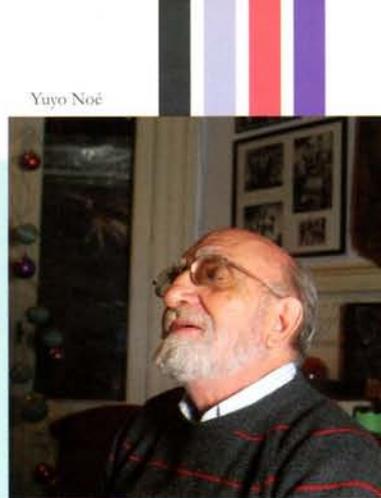
DoDóBlog
Coordinador: Iván Nusenovitch



Gerardo Gandini



Ricardo Bartís



Yuyo Noé

SUMARIO

- 4 Gerardo Gandini
- 8 Ricardo Bartís
- 12 Felipe "Yuyo" Noé
- 16 Karina Olmedo
- 20 Juan Lima
- 24 Angella Pradelli
- 26 Poesía Visual Catalana
- 36 Juana Molina
- 40 Istvansch
- 44 Clorindo Testa
- 48 Juan "Tata" Cedrón
- 52 Rogelio Polesello
- 56 Uri Gordon
- 58 Marcelo Katz
- 62 DoDo y Orix (Humor)
- 63 El Hombre Pez (Humor)

Prohibida su reproducción total o parcial, a través de cualquier medio, sin la debida autorización de los editores.

La Editorial no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los artistas entrevistados, como así tampoco por el contenido de los avisos cursados por los anunciantes.



Rogelio Polesello



Juana Molina



Marcelo Katz



Juan Lima



GERARDO GANDINI

* ... CON PIAZZOLLA HICIMOS 100
CONCIERTOS, FUE MARAVILLOSO.*

Una nota de Rubén Blasco

MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Gerardo Gandini (Buenos Aires, 1936) es compositor, pianista y director. Realizó estudios de composición con Alberto Ginastera y Goffredo Petrassi, y de piano con Pía Sebastiani, Roberto Caamaño e Yvonne Loriod. Su obra está integrada tanto por música de cámara como sinfónica, y ha compuesto tres óperas: *La casa sin sosiego* (1992), *La ciudad ausente* (1995) y *Liederkreis* (una ópera sobre Schumann) (2000). Ejerció la docencia en instituciones de su país y de los Estados Unidos, y ha recibido numerosas becas y distinciones como compositor.

... La situación de la música en estos momentos es parecida a la de hace algunos años, se ha llegado a un punto en que no te podría decir cuál es el estilo actual. Hay tantos estilos como compositores. Hay ciertos íconos de la vanguardia que permanecen. Muchos siguen vigentes desde los años '50: Stockhausen, Ligeti... Y pienso que, a ese nivel, no han sido reemplazados. No hay sucesión. Hay algunas figuras..., podría nombrar a Lachenmann, Sciarrino. Pero como siempre hay una especie de uniformidad en lo que los compositores jóvenes escriben, están todos más o menos influenciados por las mismas personas, o hacen las técnicas extendidas de Lachenmann, o algún resabio de música espectral, pero no hay una verdadera figura original. Hay jóvenes muy talentosos, pero no una verdadera figura original que pueda llegar a trascender, que pueda formar parte del futuro de la música. Y después están los compositores que recurren a diferentes fuentes.

El caso más famoso, el que más éxito ha tenido es Osvaldo Golijov, que es el compositor más tocado en Estados Unidos en este momento, y que no le hace asco a nada. El mete de todo en su música: música hebrea, cubana, clusters. No discrimina, pero está bien hecho. Es un camino posible. Pero no se vislumbra alguien que uno diga, acá está, éste tiene algo que decir diferente. A menos no lo encontré hasta ahora.

... Es una mezcla diversa. En una época los jóvenes estaban muy influenciados por Donatoni, todos hacían lo que él predicaba. Ahora él pasó un poco, ahora es Ferneyhough que también pasó un poco, pero sobre todo Lachenmann, Sciarrino, Murail.

No veo un joven que sea absolutamente original. Por otra parte yo pienso que la absoluta originalidad no existe, pero bueno, que sea más original que los otros.

... Por otra parte la música está bombardeada por el entorno. Por el entorno sonoro. No hablo de los ruidos de la calle. La música que se escucha, si es que se puede llamar música. Lo de los medios es lamentable. Y es la música de la que se habla en general en los diarios. En ese sentido parecería que la música "clásica" un poco estaría destinada a desaparecer o a ser una música escuchada por pequeñas capillas, no en el sentido peyorativo, sino aludiendo a los que se reúnen a escuchar esto que creen que es la verdadera música. Por supuesto es una etapa de transición, a algo se llegará.

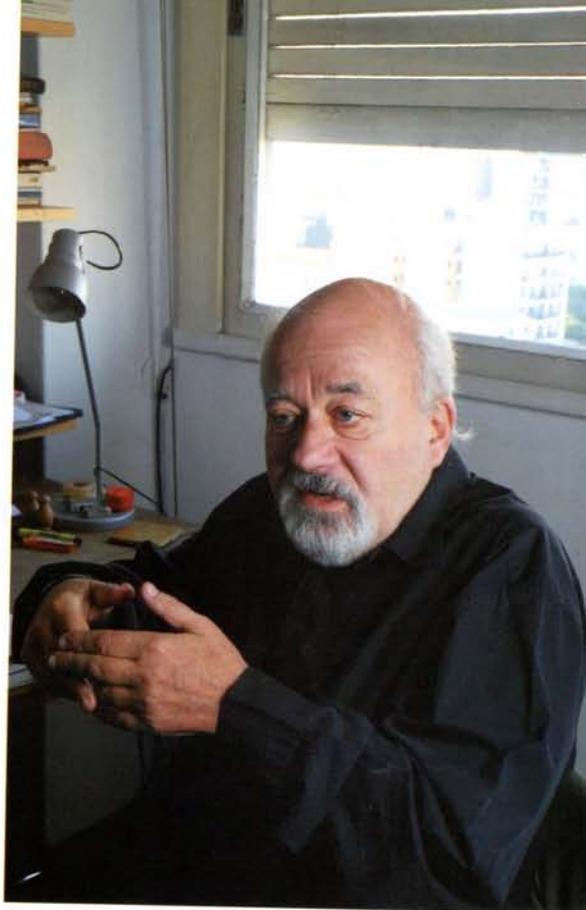
... La gente está más lejos de la música contemporánea, totalmente más lejos. Pudo estar cerca hasta Ligeti, pero no creo que nunca Lachenmann, por ejemplo, sea un compositor escuchado popularmente. Ferneyhough tampoco. Sciarrino, que tiene un costado decorativo por ahí, puede ser que atraiga más en ese sentido. La calidad de la música, el valor de la música no depende de ese costado decorativo, al contrario por ahí tiene más calidad la de Lachenmann que la de Sciarrino, pero en cuanto al acercamiento al público me parece que se da por otro lado.

No solamente está más lejos por esos motivos, está más lejos porque la música no se toca. Las programaciones de las orquestas oficiales dan lástima, pero además de dar lástima, como están en conflicto, no hay conciertos. Hay que esperar a que venga alguien de afuera. En este momento sinceramente lo único que se hace de música de "nuestro tiempo", para llamarla de alguna manera, y no contemporánea, porque eso de contemporánea es medio antiguo, es el ciclo que hace Martín Bauer en el San Martín. Ahí muchos jóvenes escucharon por primera vez a Sciarrino, a mí me parece notable. Habla muy a favor de la tarea de Martín.

... Además, otra cosa es que en esta música de nuestro tiempo hay muchos grupos de jóvenes que se reúnen especialmente para tocarla, cosa que no existía antes. Es algo muy positivo. Los grupos Süden, Sonorama, hay varios grupos de jóvenes que conocen estas técnicas, porque si vos le das una obra de Lachenmann a un músico de orquesta no sabe por dónde empezar. Estos saben todo eso, les gusta, ensayan y casi no tienen intenciones de lucro, te diría más bien van a pérdida. Pero no sé, les interesa, lo hacen por algo en lo que ellos creen. Esto antes no existía. En la época del Di Tella, los músicos que tocaban ahí eran músicos de las orquestas que odiaban la música que tocaban. Yo estuve ahí.

La música está más cerca de ciertos músicos jóvenes, que no son compositores. En ese sentido me parece que ha tenido que ver lo que hacía yo en el CETC, lo que hacía con la Sinfonietta, lo que hace Martín Bauer ahora. Eso ha generado un público joven y de hecho los instrumentistas jóvenes que fueron ahí se dieron cuenta que había otra cosa, que había que probar otra cosa. En ese sentido me parece positivo. Ahora te diré que eso no se refleja en el campo de la composición, volviendo al tema de la originalidad. Yo no veo un discurso original. Yo no conozco a todos los compositores, estoy hablando de la Argentina. Conozco casos muy valiosos, pero un discurso original no.

... La influencia más grande que he tenido yo han sido los compositores que fueron invitados al Di Tella, pero yo nunca fui alumno, yo empecé enseñando ahí. Empecé como ayudante de Ginastera y después la clase de análisis más o menos la hacía yo, y allí conocí a todos estos compositores, asistí a clases de Maderna, de Xenakis, de Dallapiccola. Además fue muy importante el hecho que yo sea pianista. Yo no hubiera sido compositor si no hubiera sido pianista. Aunque ya no uso el piano para componer, en su momento estudié composición analizando las obras en el piano; leía todas las sonatas de Schubert, y ahí aprendía cómo eran. En realidad esto no me lo enseñó nadie. Por eso yo les digo a mis alumnos, que la mayoría no son pianistas, que tienen que tocar el piano. El piano es un instrumento muy útil. Ahora todos están con la computadora, cosa que yo no uso pero entiendo, entiendo qué pueden hacer con eso. Pero el piano es otra cosa, el piano tiene algo directo con el sonido, que vos mismo lo armás, y una cosa corporal que no está en lo otro. El piano fue una grandísima ayuda. Algo que les decía a mis alumnos, y que ya no les digo más, es que



"La idea musical generalmente aparece en forma de una nebulosa, vos no sabés lo que es..."

"Si quieren tener éxito como compositores tienen que estudiar el piano y estudiar inglés".

... Mi única incursión sería en la música popular fue el período que yo estuve con Piazzolla, que fue un año. Hicimos como cien conciertos, fue maravilloso, el tipo era un capo tremendo tocando y a partir de ahí yo empecé a hacer los *Postangos*. Pero yo te diría que mi formación de músico contemporáneo clásico y de pianista además influyó, se me ocurre, cuando toco estas obras, que son improvisaciones sobre tangos. Ese universo se mete. En cambio en las cosas que yo escribo, muy poco, salvo que sea algo muy específico. Por ejemplo una obra para Big-Band que me encargó Radio Colonia Alemania, que son todos tangos, o un tango que le hice a Haydée Schvartz, pero si no no influyó para nada. Yo pienso que son dos campos totalmente diferentes. En la música popular improvisada, que es la que me interesa, el tiempo de reflexión es mínimo, es instantáneo, la cosa se te tiene que ocurrir en el momento. En cambio, en la composición la reflexión es fundamental. Podría decir una cosa que dije mil veces y la repito, Stravinsky es un gran músico y Charlie Parker es un gran músico, pero no se los puede comparar porque se



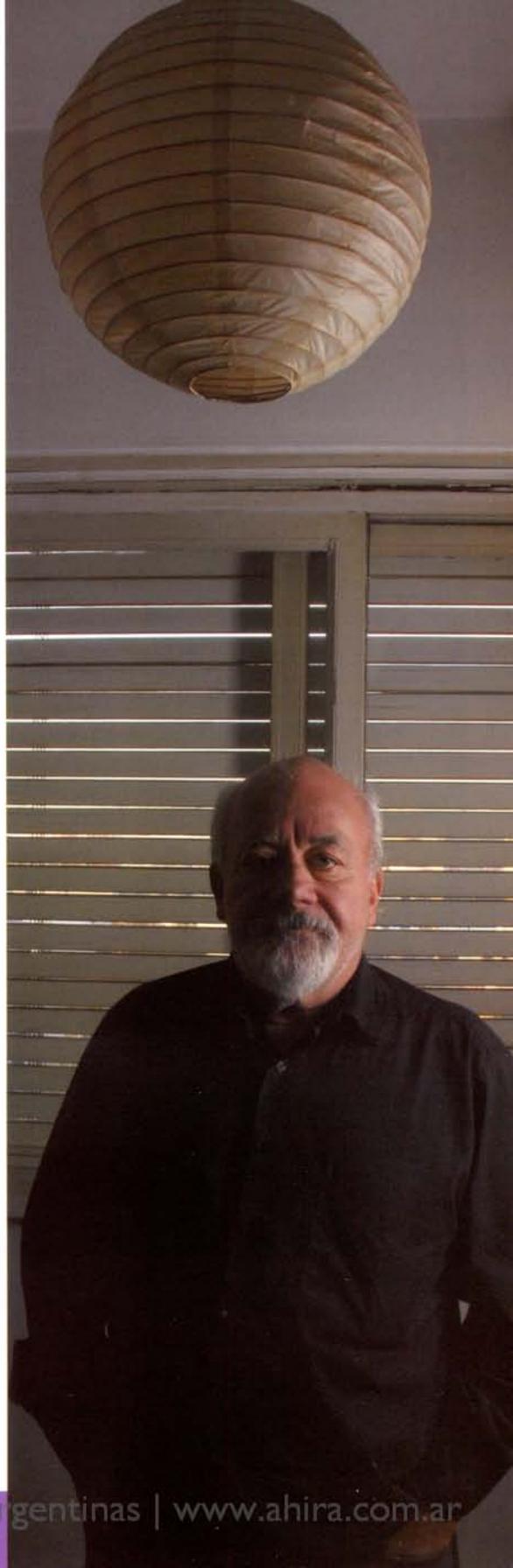
mueven en campos diferentes. Sería un absurdo, no ganaría ni perdería ninguno de los dos. Es imposible de comparar.

... La enseñanza del contrapunto y de la armonía clásica tal como se la enseña en el conservatorio está un poco obsoleta, se pierde demasiado tiempo, es demasiado largo para algo que en realidad no se va a aplicar tal cual. Pero cierta manera de pensar, ciertas reglas todavía sirven para cualquier cosa. Los movimientos de las voces en la armonía clásica, si bien ahora no es lo mismo, es lógico, es lo que está. Una vez que lo aprendiste no te lo vas a olvidar más, lo vas a emplear en cualquier cosa. Un compositor hoy día, y lo digo por experiencia, tiene que hacer de todo. Si vos tenés que hacer un arreglo para una orquesta de cuerdas para acompañar a Fito Páez, por ejemplo, tenés que emplear las reglas de la armonía clásica.

... En este momento estoy en una especie de crisis profunda con muchos proyectos. El año pasado también estaba en crisis profunda e hice cuatro obras bastante buenas. Así que espero que este año me vaya bien. Quisiera hacer más sonatas, ya hice seis y estoy pergeñando una séptima. No se me ocurren mayormente cosas, pero yo vengo todos los días a mi estudio a la mañana, me siento, pruebo cosas, salgo totalmente decepcionado hasta que un día aparece algo y ese día valió la pena. Pero si no viniera todos los días no habría nada nunca.

Hay una frase de Boulez, muchas veces citada, en un artículo que se llamaba *Eventualmente*, un artículo totalmente teórico sobre el serialismo integral. Nada que ver con lo que dice: "existe creación cuando lo imprevisto se torna necesario". Te aparece de repente y está, te crea la necesidad. Eso sería la inspiración, o llamalo como sea.

... La idea musical generalmente aparece en forma de una nebulosa, vos no sabés lo que es, se va armando de a poco, bueno..., pero en un momento aparece el imprevisto y te la termina de armar. Siempre estamos a la espera de ese imprevisto, a veces no llega nunca, qué sé yo..., a veces sí. ▶



RICARDO

BARTÍS

Una nota de Mateo García Haymes

*... EL TEATRO INDEPENDIENTE,
LAMENTABLEMENTE, HA MUERTO.*

Ricardo Bartís es un reconocido actor, director y maestro de actores. Ha recibido, entre otros, el *Premio Trinidad Guevara*, como Mejor Director, y el *Premio Ollantay*, como Investigador y Director.

... El teatro nunca escapa de algunas problemáticas generales. Dicho de una manera un tanto esquemática, el teatro retraduce ciertos humores sociales. En el 2001, todo el mundo se dio cuenta de que la obra estaba mal hecha, mal dirigida y que los actores eran pésimos. No quisieron comprar más entradas. Entonces, con cierta rapidez, hubo que construir unos nuevos relatos épicos, aparentes, que nos constituyeran. El teatro padece esta situación. Los lenguajes teatrales se debilitan en esa situación, porque en la medida de que no haya un proyecto de pensamiento más claro como nación, una enunciación del país más allá de lo coyuntural o lo electoral cada cuatro años, las disciplinas artísticas difícilmente puedan construir una cultura que no sea malherida y débil.

... Añoño cierta intensidad que ya no veo en los espectáculos. Hay algo relacionado con el desborde. No quiero decir terrorismo escénico, que sería más bien tonto, sino algo relacionado con la intensidad del goce, del deseo de actuar, de la producción de deseo, que siento que hay poco. Está en baja la intensidad. Está devaluada.

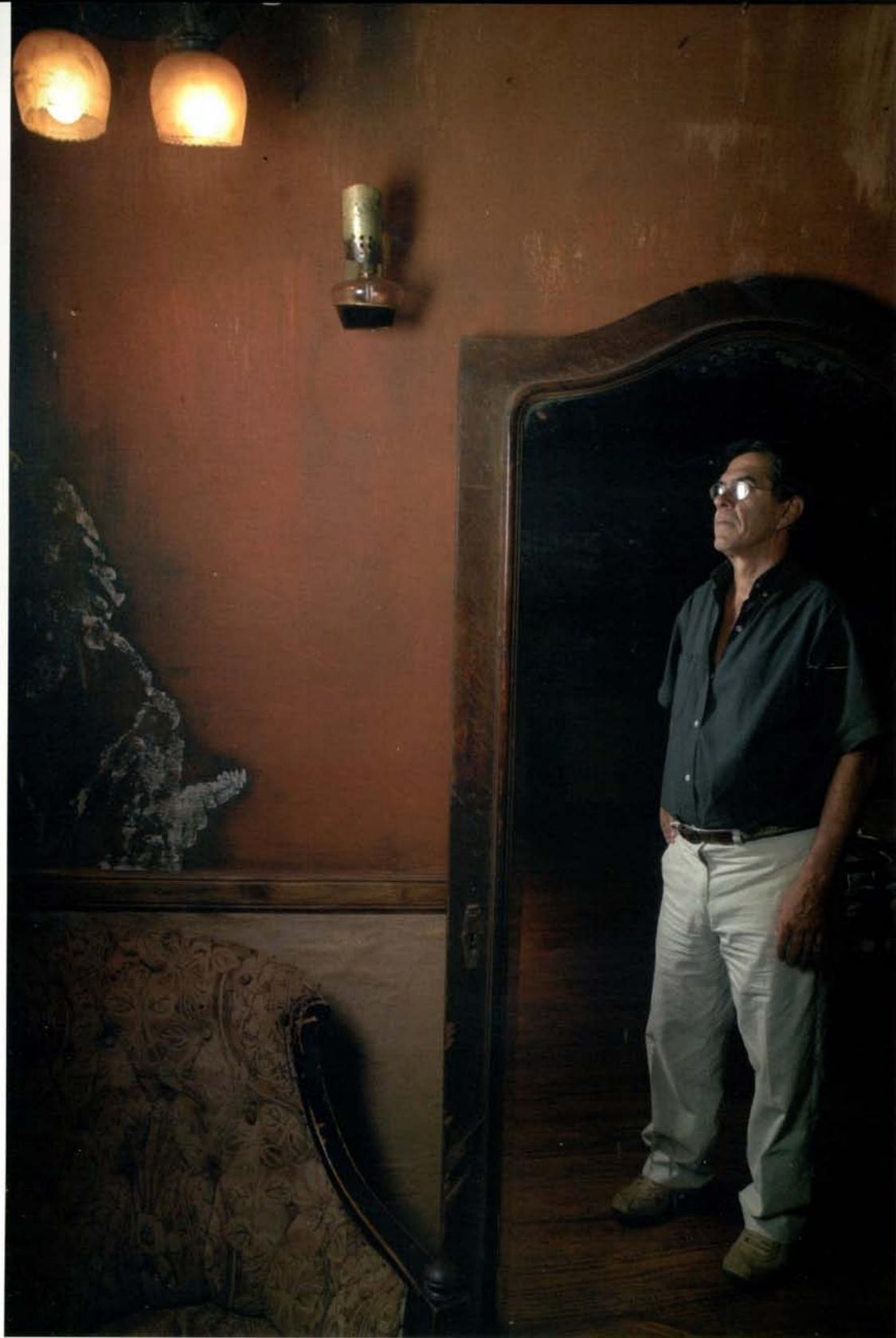
... Ya no existe un teatro alternativo. Todo tiene la posibilidad de ser denominado "alternativo". Por un lado, el Estado y el mercado fagocitan todo y, por otro, la época no parece promover

grandes épicas. Hay una preocupación por la subsistencia un tanto elemental. Ya no existe la potencia de la escena y de lo teatral en contra de la apertura y la fractura de los canales tradicionales. Cuando aparece el albor democrático, la irrupción del teatro que había estado fermentando por afuera de los lugares teatrales estallan en la escena de Buenos Aires y se crea un teatro muy fértil, muy poderoso, con procedimientos muy novedosos. En los festivales más importantes del mundo se sorprenden por los procedimientos de nuestro lenguaje. No solamente se sorprenden del folklorismo, de la capacidad de ensayar y actuar obras trabajando de otra cosa, sino que también existe un interés genuino por el lenguaje, que devenía



de procedimientos más relacionados con la precariedad. Pero la precariedad, entonces, cuestionaba la nomenclatura de la tradición texto-director-representación. Eso generó niveles poéticos, cuestionamientos de lo heredado.

... El teatro es un arte que es muy frágil, porque repite infinitamente sus tradiciones y, a veces, se vanagloria de cosas que son absolutamente insoportables. Tiene una gran solemnidad en su mirada sobre sí mismo. Otras disciplinas artísticas tienen una actitud mucho más irreverente. La pintura y la música hace cien años que han superado cosas que el teatro sigue discutiendo. El único territorio en el que no hay dudas sobre su autenticidad es la actuación, porque padece su comportamiento. La actuación no elige actuar, sino que no sabe hacer otra cosa que actuar. Entonces son como adictos. Así, es una disciplina menos seria que otras disciplinas: en la medida en la que uno es el sujeto y el objeto de conocimiento, tiende a confundirse. Nadie que hace música o plástica cree está regido por su propia naturaleza, porque hay otro objeto. En cambio, ese malentendido —que produce después un gran malentendido en el lenguaje— cree que lo que debe verse en el teatro debe ser parecido a las cosas que se ven en la realidad. Eso coloca al teatro en un lugar de reproducción, con lenguajes mendicantes y poco estimulantes, como el realismo



y el naturalismo. Estos géneros parecen haberse agotado y no tener posibilidades de conmoción en el espectador.

... Como si hubiera alguna medida, que sería lo real, sobre la cual el teatro o la actuación debería tratar de semejarse lo más posible, y en tanto más parecido a lo real mejor actuado estaría.

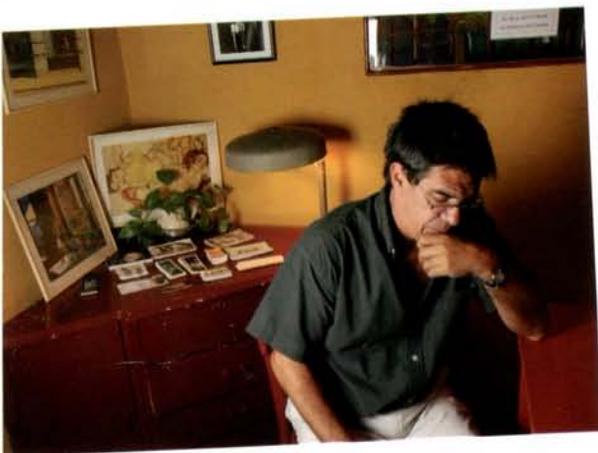
Esta situación evade, además, que hay un procedimiento ideológico de sustracción de lo teatral como lenguaje crítico y lo transforma en elemento del poder.

... En *De Mal en Peor*, de los once que actúan, siete u ocho eran de un grupo que ya había terminado hacía un tiempo acá. Entonces, yo les decía: "¡Basta, váyanse a actuar por ahí! ¡Ya está! Y ellos respondían: ¡Dale, dale, hagamos algo, hagamos algo!" Nos reuníamos los jueves, porque Claudia Cantero, que es rosarina, podía viajar los jueves. Empezamos a encontrarlos seis o siete, al segundo día éramos nueve y al tercero, ya éramos los once que somos hoy. El tema omnipresente era la deuda, el estar en deuda. Vivía-

rastreado los beneficios de algunos grupos económicos concentrados que se beneficiaban durante toda la época de la dictadura, se podría saber que gran parte de la deuda pública es en realidad deuda privada transferida a la pública. Todo el mundo lo sabe. Todos. Y sin embargo, todos y cada uno de nosotros tuvo que pagar eso. Ha tenido que pagar y es deudor. Y serán deudoras las próximas generaciones. Y esta situación, además de la metáfora, es lo concreto de los compatriotas comiendo basura, sin trabajo, etc. Eso nos atraía como tema.

... Una cosa importante que está pasando en los últimos años es la cantidad de espectáculos de autores argentinos que se están montando. Autores que habían sido olvidados o más bien no estaban canonizados por cierta cosa clásica que los mataba. Fue muy importante que Alberto Ure dirigiera *Los Invertidos*, de González Castillo, para que hubiera un acercamiento a semejante autor. En el caso de Sánchez o de Discépolo se corre el mismo peligro que con las obras de Shakespeare: hacen pensar que ese mundo es muy ajeno. Sin embargo, cuando uno lee a Shakespeare, puede pensar otras cosas y de otra manera. Sus obras hablan de los muertos que no terminan de morir nunca: Perón sigue hablando y hablando pese a que se ha muerto hace treinta y pico de años. La gente debe morir para obtener cierto rango en este país.

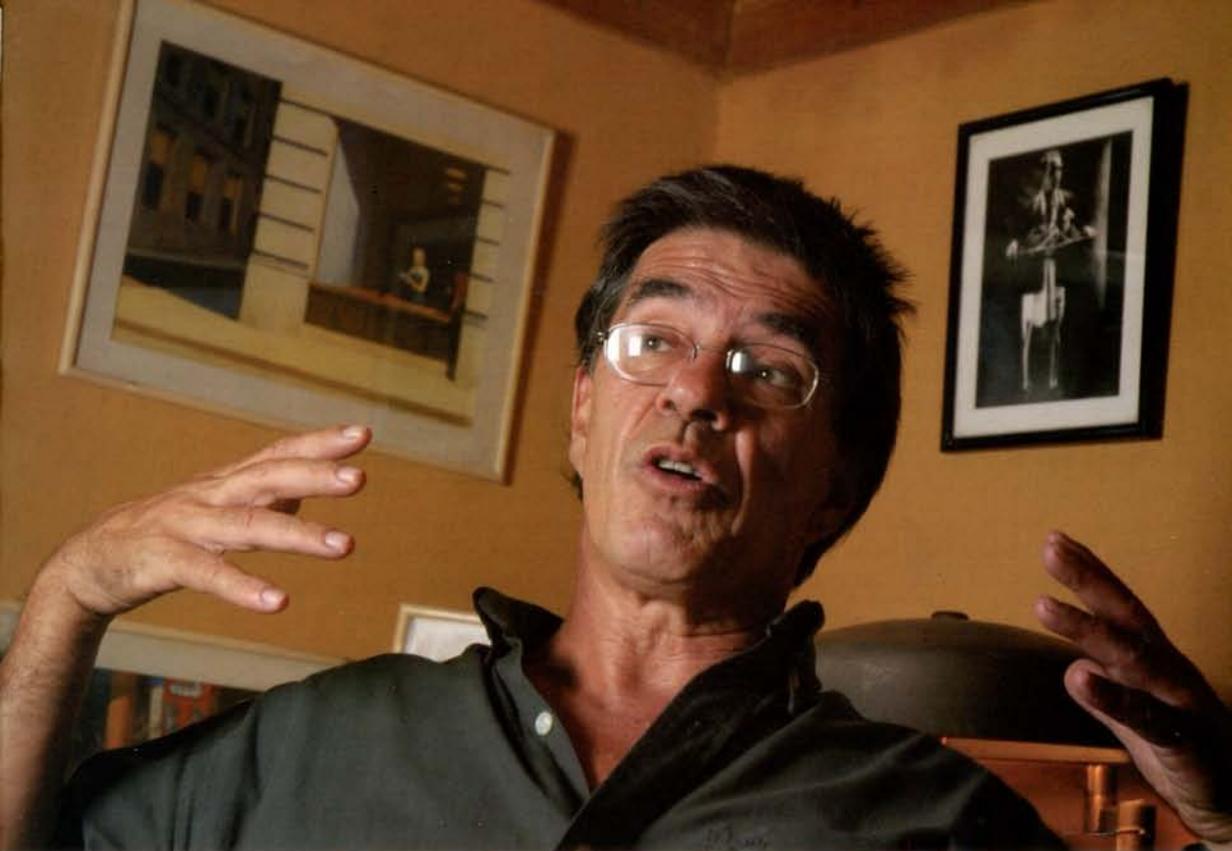
... El teatro alternativo se ha terminado. El teatro independiente, lamentablemente, ha muerto. Lo que hay son espacios acorralados por las problemáticas habilitatorias, por la realidad del funcionamiento dentro de la legalidad. Y la legalidad lo que quiere es obstruir los procesos culturales, dominarlos y domesticarlos para que sean funcionales a sus proyectos. En ese sentido, la experiencia más vital, arbitraria, contestataria e irreverente del teatro alternativo languidece desde hace unos años.



El teatro off no le importa a nadie. No provoca nada. Sólo sirve para que estos pelonudos de los políticos se saquen alguna foto. Pero no le importa a nadie. No produce ningún cambio, ni tienen ningún peso importante. El modelo al que va esta ciudad es que queden algunas salas organizadas, que funcionen, que tengan los subsidios, y que se puedan mostrar para el turismo.

Lo real no puede ser tomado como modelo, porque para nosotros lo real está capturado, no es una construcción neutra. Lo real es una construcción ideologizada, naturalizada y estabilizada, situada al nivel de la cultura y transformada en procedimiento de intercambio informativo a través del lenguaje, la educación, etc. La familia, el amor..., son lugares construidos. Sobre esa realidad establecida, opera el teatro. La actuación dice: todo eso es falso, porque yo lo actué mejor. Todas las cosas que vos crees que constituyen tu identidad yo las actué. Y con mayor intensidad, por eso la gente me viene a ver a mí actuar, y no a vos vivir. Yo miento y construyo un nivel de realidad infinitamente superior a vos, que, supuestamente, sos lo real.

mos una época donde todos los días salían noticias de que en todo el mundo hacían cola para insultar a los argentinos. Bush decía, muy suelto de cuerpo, que no iban a sacarle los impuestos a los plomeros norteamericanos para bancarnos a nosotros. Entonces, era una época en la que cualquier degenerado podía escupirnos. La idea de la obra parecía tener, entonces, elementos de índole existencial, porque no nos referimos a la deuda del Fondo Monetario Internacional, sino al hecho de estar en deuda. Cualquier persona inteligente sabe que la deuda aumentó en la dictadura, después con Cavallo y después con el Megacanje, es decir, que en veinte años, esa deuda se multiplicó en miles y miles y miles. Cualquier persona sabe que



Se han estabilizado los lugares. Antes, los lugares eran de convocatoria donde era claro que se intentaba transgredir lo normativo. Unas salas tenían ciertas características y otras salas tenían otras características a las que a cierto público no le gustaba ir. Eso se ha perdido. El teatro off no le importa a nadie. No provoca nada. Sólo sirve para que estos pelotudos de los políticos se saquen alguna foto. Pero no le importa a nadie. No produce ningún cambio, ni tienen ningún peso importante. El modelo al que va esta ciudad es que queden algunas salas organizadas, que funcionen, que tengan los subsidios, y que se puedan mostrar para el turismo.

... El habernos proyectado como idea hacia los espacios fue un error. Fue muy importante en su momento tener un espacio, pero después nos atrapó. Nos llevó a tener preocupaciones excesivamente vinculadas a la idea comercial, a lo habilitatorio. Después de Cromagnon, nos volvieron locos y

nos están volviendo locos. Los funcionarios son unos estúpidos, a quienes nosotros les pagamos el sueldo, y de eso viven. Tendrían, por lo menos, que optimizar los procesos. Los teatros independientes han hecho un esfuerzo enorme para adecuarse a todos los pedidos del Ejecutivo. Igual, nos siguen jodiendo. Nos siguen mandando inspectores que piden cosas absurdas. Lo que produce eso es agotamiento, desazón, etc. Si el Estado se encarga de poner dificultades y obturar el funcionamiento: ¿para qué? ¿para qué?

... Mi opinión personal es que nosotros deberíamos dejar el vínculo con el Instituto Nacional del Teatro y Pro Teatro, cerrarnos hacia el público y mantener un funcionamiento boca a boca que nos permitiera existir y producir de una manera ilegal. Otros, con buen criterio, sostienen que eso produciría un deterioro enorme en el contacto con el público, nos tendríamos que reducir muchísimo y es muy

probable que de acá a un tiempo tengamos que dejar de existir. Puede ser, pero de esta manera, discutiendo sin parar con el Estado, logrando únicamente concesiones de tu parte, llega un momento que vas a abandonar.

... Hay muchos actores que han sido muy importantes para mí: Carella, Luppi, Inda Ledesma, Cristina Bargas, y más actuales Urdapilleta, Audivert. Veo también con interés los trabajos de dirección de alguna gente, como algunas cosas, parciales, del trabajo de Spregelburd y Veronese, pero no siento que haya ninguna referencia.

... El cine no me interesa. En el teatro tenemos una cantidad de boludeces y taras y otras cosas que nos pueden convertir en un plumazo, pero los del cine son unos nabos... Los chicos de la FUC tienen algo de mochilista y de "vamos a filmar" que parecen unos boy Scouts de la imagen.

... Utilizo mucho el pensamiento de Wittgenstein, sobre todo cuando trato de definir mi concepto de pintura, que es el de "pintura sin pintura". El tema de Wittgenstein es que él utiliza la palabra "bild" para hablar de la representación en el lenguaje, y la palabra "bild" en alemán es, simultáneamente, pintura, imagen y cuadro, con lo cual hay algunos teóricos que hablan de la teoría pictórica de la representación lógica. Otros traductores se asustan con la palabra y han sustituido la palabra pintura por la de figura, y hablan de la Teoría figurativa de la representación. Figurativo es singular, pintura es plural. Pintura es un complejo de relaciones. Uno dice, por ejemplo: "tal, me ha pintado un cuadro de la situación" o "cuadro sinóptico", todas referencias a relaciones de complejidad... Yo lo uso, efectivamente, porque, más

allá del medio que se utilice, la pintura es la presentación en imágenes de relaciones de complejidad. Es distinta de la escultura porque la escultura es singular, casi totémica, en cambio la pintura en general lo que establece son sistemas de relaciones. Y esta referencia mía a Wittgenstein no es desde hoy, es desde siempre. Si no son pintura las mayólicas romanas o las mayólicas bizantinas, o incluso los vitrales góticos, verdaderamente no sé que es pintura.

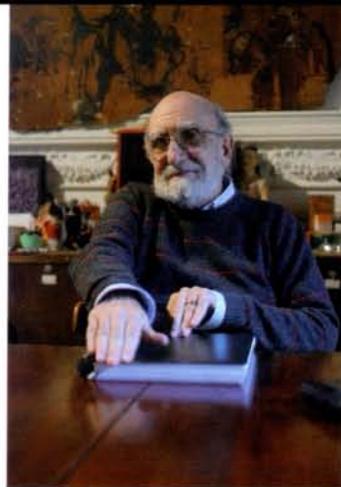
El concepto de pintura, al revés que el de música, que tiene ochenta mil variantes, es un concepto al que han querido restringir. Entonces vienen algunos tipos a decir que la pintura nació en el Renacimiento, lo cual es un disparate total. Que no hubiera habido pintura en la antigüedad, o que haya desaparecido, es otra cosa.

Políticamente correcto, óleo sobre tela, 97 x 176

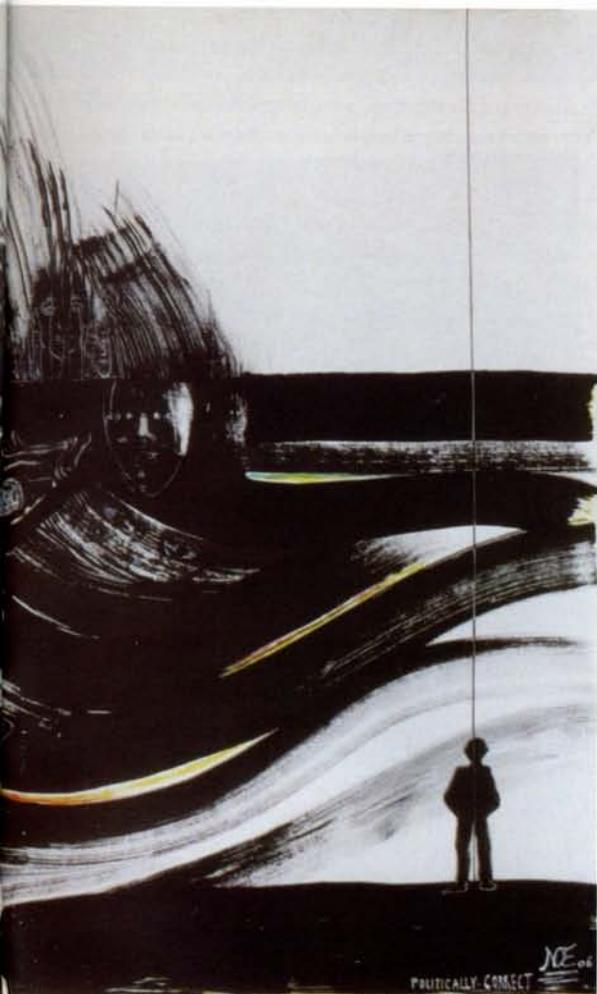


ARTES VISUALES

"... LA SUCESIÓN
DE VANGUARDIAS
MARCÓ UN CAMINO DE
ESPECIALIZACIÓN."



Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933), inició su carrera artística en el taller de H. Butler y, después de realizar varias exposiciones en el exterior, en 1961 continuó su formación en Europa, becado por el gobierno francés. Ese mismo año tomó parte, junto con Deira, Macció y De la Vega, en la fundación del grupo Otra Figuración. Afincó su residencia en París en 1976. Su obra, representada en los Museos de Arte Moderno y Bellas Artes de Buenos Aires, se caracteriza por su audacia formal y la mordacidad de sus temas.



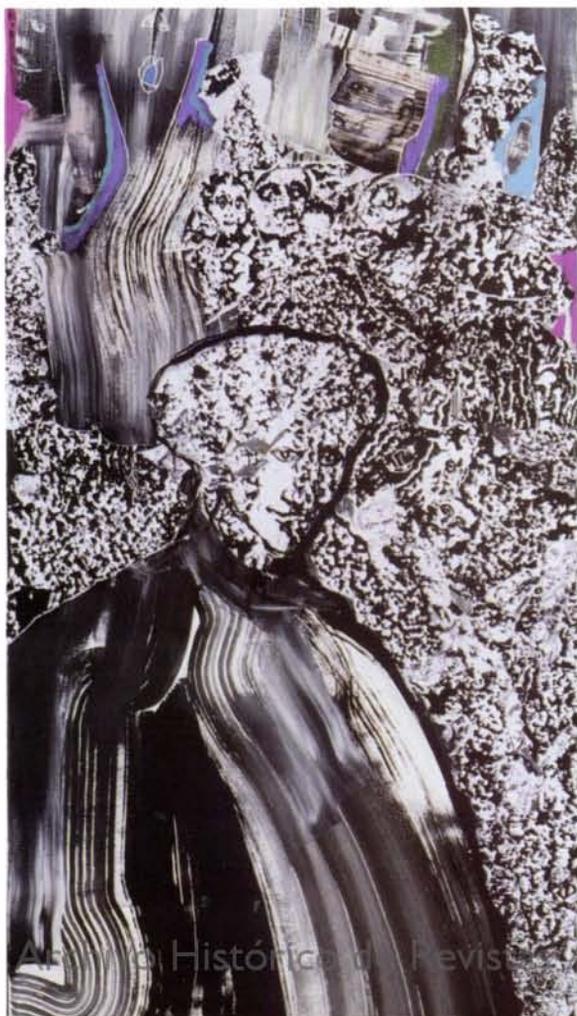
YUYO NOÉ

Una nota de Horacio López

... Si hay pintura que no tiene nada que decir es porque no tendrá nada que decir. Pero no se puede afirmar que es la "pintura de caballete" la que no tiene nada que decir, la pintura para mí es un concepto amplio... es la presentación de imagen. Para mí el problema actual es que hay una crisis de la imagen, de la conciencia de imagen. Pero es una crisis que no se la atribuyo a los pintores, se la atribuyo a la sociedad entera. Cuando uno dice Renacimiento uno tiene una idea de la imagen de Renacimiento. Cuando uno dice el arte griego por ejemplo...mas allá de cualquier escultura griega en particular uno tiene una idea del arte griego. Esa imagen por encima de las imágenes particulares es lo que yo llamo conciencia de imagen. Eso es en cierto modo una "Imago Mundi" ¿Cuál es la conciencia de imagen que tiene el mundo actual? Gran interrogante. Cosa curiosa cuanto más nos llegan imágenes... hay imágenes por todas partes...quizá por eso mismo, como hay imágenes por todas partes, no hay conciencia de imagen. Hay un autor alemán que tiene un ensayo cuyo título lo dice todo, es un ensayo de los años sesenta "Muchas imágenes, ninguna imagen". Creo que además lo que pasó cuando se empezó a hablar de la muerte de la pintura, se empezó a hablar a mediados de la década de los sesenta y eso fue porque se veía el strip-tease de la pintura como yo lo llamo que es el proceso que va del Romanticismo al Arte Conceptual, como un strip-tease por que es como un ir quitándose prendas contra el proceso del Neoclásico donde se termina con el proceso de vestimenta de la pintura y comienza el proceso del despojarse que es cada vez menos cada vez menos cada vez menos..., y así.

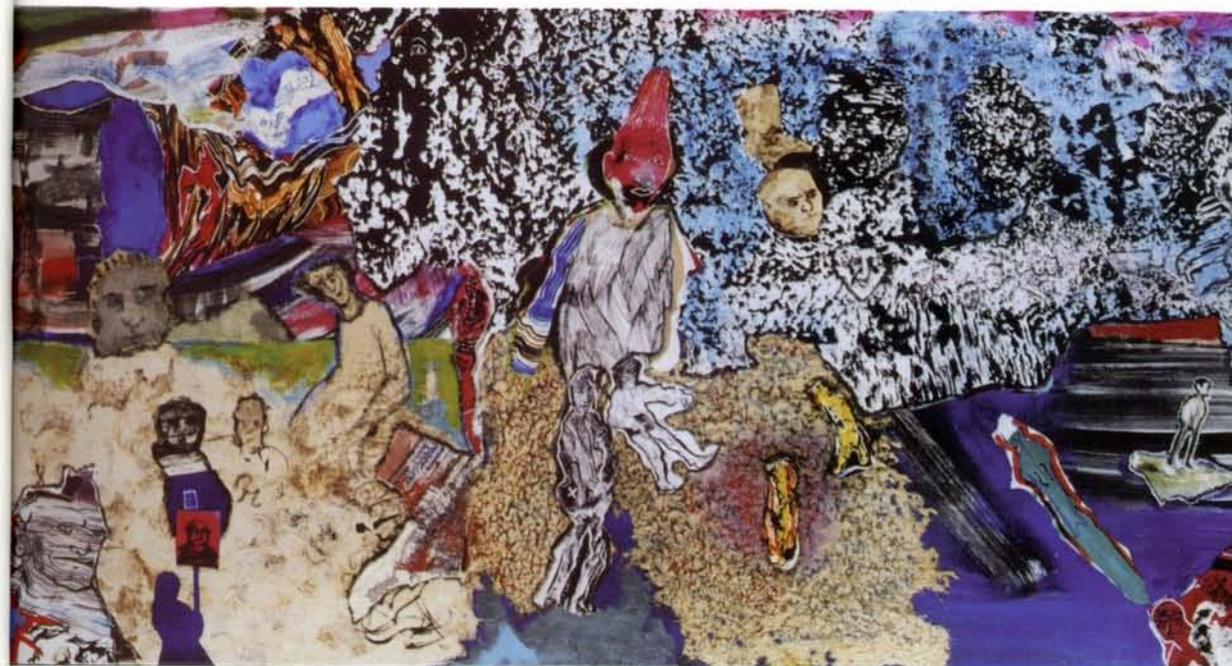
Porque es como un quitándose ropas. Y se quitan con la técnica del strip-tease así como espectáculo, la mujer que hace un strip-tease, por ejemplo, toma el corpiño y hace algo así como “me lo saco, no me lo saco, me lo saco, no me lo saco”... Toda la concentración esta puesta en aquello que después irá a abandonar, como elemento importante. Creo que con este mismo criterio se produjo la sucesión de vanguardias que fueron señalando justamente aquello que luego abandonarían. Por ejemplo el Impresionismo: parece señalar desde el punto de la impresión como lo importante. ¿Qué es lo que señala? El advenimiento del Post-Impresionismo: para ser mas claro: Seurat, Cezanne, Van Gogh..., ninguno de ellos trabaja con la impresión..., pero nacieron de eso..., ellos completan la segunda parte de ese proceso que como en el strip-tease es me lo saco no me lo saco..., me lo saqué. Entonces la primera parte es de señalización.

En la multitud, 160 x 80 cm, 2006.

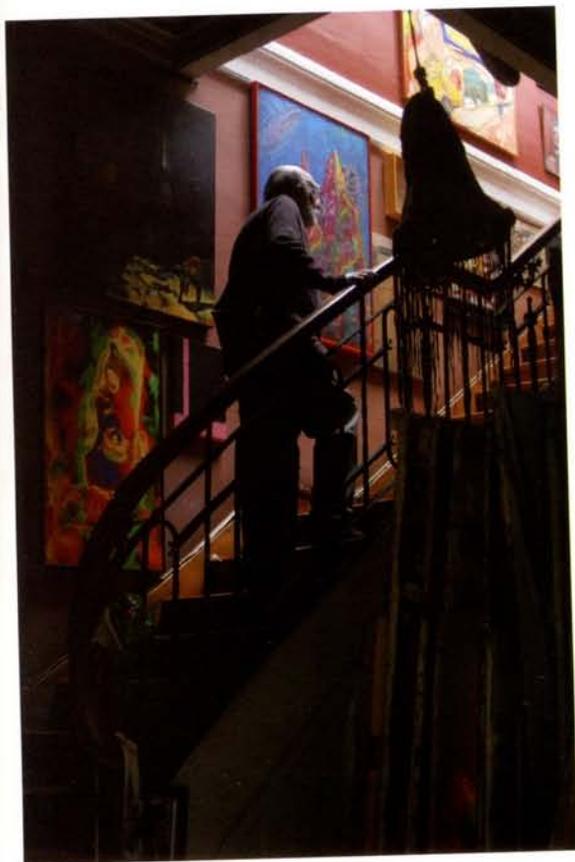


... Y así son por etapas... El Romanticismo, por ejemplo, que habla constantemente de la nostalgia como si fuese el paraíso perdido..., el culto a los griegos, pero como paraíso perdido. A fines del siglo XVIII y en plena etapa del Neoclasicismo, los hermanos Schlegel, por ejemplo, ellos marcan la conciencia de algo que se trasmuta en otra cosa. Cuando Hegel habla del Arte Clásico, en un momento sostiene algo así como que el arte murió, cosa que esta mal interpretada. Lo que él dice es que esa etapa, eso que se terminó..., el es un obsesivo con respecto a la pintura..., la pintura holandesa, por ejemplo, toda esa etapa posterior mucho antes del Romanticismo la etapa posterior al Clasicismo el lo llama romántico. Él coloca a la escultura por ejemplo como prototipo de la imagen clásica y a la pintura como prototipo de la imagen romántica. Pero ya previamente..., lo que dice Hegel es que ya no es época de dioses... el retorno es imposible y eso había comenzado antes con los hermanos Schlegel. Ellos sostienen que Hegel, consecuente con el arte como forma de determinación suprema, o sea griego, es cosa del pasado. Pero discrepa con que pueda ser imitado o servir de ejemplo. Esto significa la despedida de una relación mítica con la antigüedad. El Neoclasicismo acepta su fracaso cuando se hace evidente que ya no se podía formar la relación forma-significado. Las artes plásticas se despiden de “La Idea” como superyó y devienen imágenes de ideas-planteamientos la concepción escultórica da lugar a la concepción histórica. Lo clásico es un grupo escultórico en mármol, lo romántico un gran cuadro en claroscuro. Entonces lo que queda claro es que Hegel no hablaba de la muerte del arte. Él tenía una relación polémica con el romanticismo mismo, como otros románticos. Aunque los valores estéticos que maneja son absolutamente románticos, entonces la conciencia romántica propone un corte entre la pintura concebida como proyección de la escultura antigua y la poesía homérica y el descubrimiento del principio de interioridad de la pintura, éste para Hegel consiste en que el principal contenido es la subjetividad en sí misma. Esto es fundamental, cuando yo hablo del strip-tease, de lo que trata es ir alejándose cada vez mas de la literatura. Había una idea de que la pintura cuenta y se va alejando hacia otro modelo, cada vez mas cerca de la música. Entonces comienza a alejarse también de la representación y sobre todo de la representación de ideales. O mejor dicho los va transformando. El Romanticismo, más que tomar una idea, es la vida misma, y como consecuencia viene el Realismo, y el Realismo tiene su contracara en el Impresionismo, y así hasta la llegada de las vanguardias históricas.

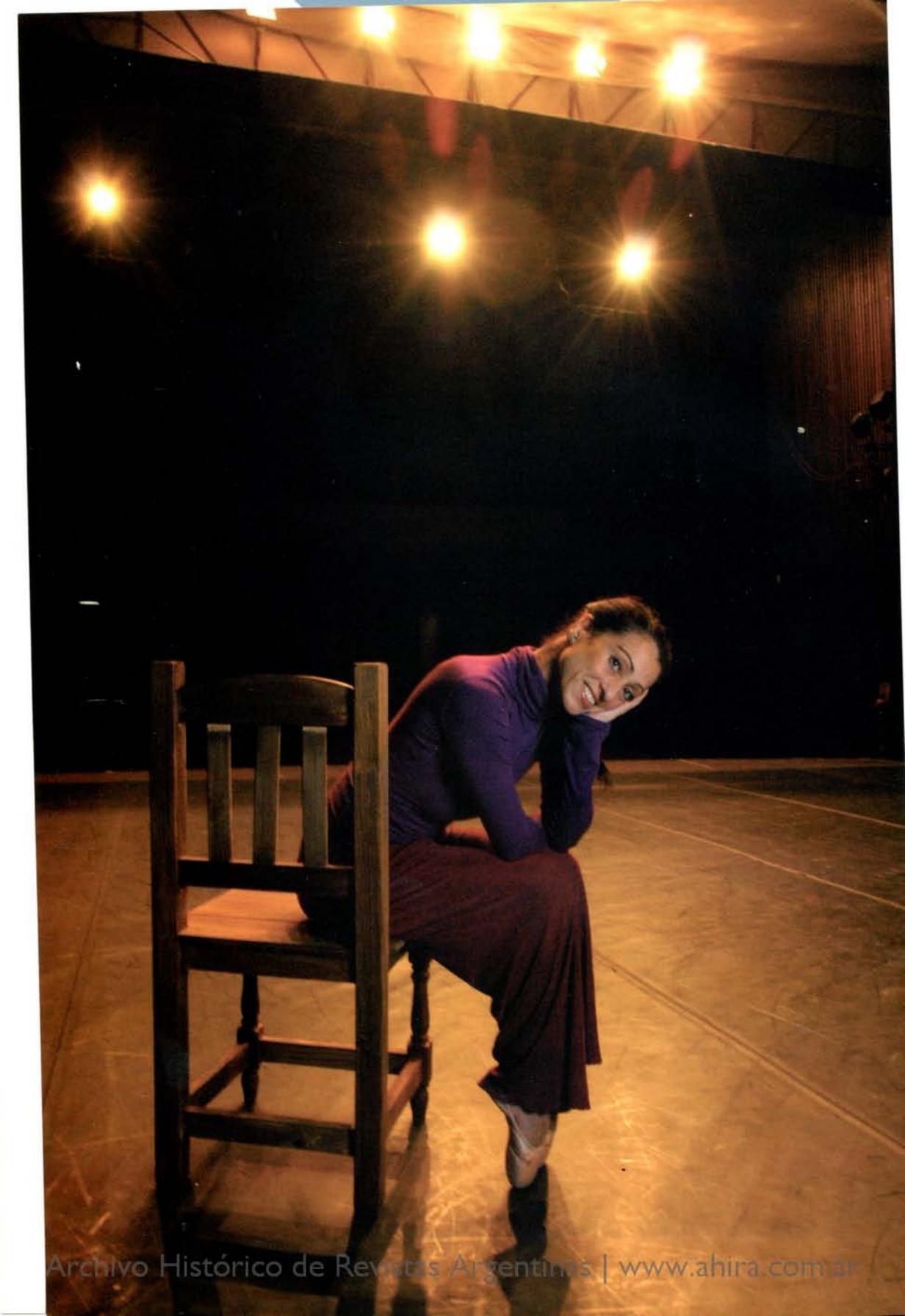
... Las dos grandes revoluciones del arte en el siglo XX han sido la asunción de la abstracción y el collage. El collage



Collage de mi mismo, 80 x 158 cm, 2006.



revoluciono la construcción, de que es lo fundamental de la de la pintura... Con el collage se incorpora otra manera de "hacer" la pintura, y lo que se incorpora son otras imágenes. O sea, para hacer una imagen se utilizan otras imágenes. En este sentido, el collage ha trascendido a lo que se llama arte digital, que no es otra cosa que un collage, construir una imagen en función de otras imágenes. Duchamp mismo, cuando reivindica el ready-made, utiliza el mismo criterio que el del collage: un objeto que es imagen de sí mismo se traslada de lugar y es reivindicado de otra manera. Así, un mingitorio se transforma en una fuente... Sin embargo, volviendo al strip-tease, en un momento hubo como un arrepentimiento, y en torno a los años 20 y 30, en parte con el Surrealismo y en parte con el Realismo, el escenario cambia. Ya no es París sino que la acción se traslada a Nueva York. Entonces, el final de strip-tease es norteamericano: es el Action Painting, que es la exaltación de la acción misma de pintar. Ahora, la contracara del Pop Art es el objeto en sí mismo. Vos te podés imaginar acá, en el aire, un cubo transparente de un metro por un metro por un metro..., bueno, eso es el Arte Conceptual. Y ahí termina el strip-tease. Entonces, no es que la pintura murió, sino que hubo un vaciamiento de imagen, y sobre eso se dijo de todo. Algunas cosas acertadas y muchas boludeces. Cuando la pintura termina su strip-tease, la ropa quedó en el piso, y todos comenzaron a recogerlas, pero cada uno a su manera. Para redondear, podríamos decir que, en realidad, la sucesión de vanguardias marca un camino de especialización, mas allá del relato. Y ésta es, mas o menos, mi visión de las cosas. ■





KARINA

OLMEDO

... Empecé a bailar desde muy chiquita, a los cinco años, por casualidad. Yo tengo una hermana mayor que entrenaba en Independiente, practicaba voley, y yo iba a los entrenamientos con mi mamá y me aburría mucho. Justo en el salón de enfrente había una maestra que hacía danza clásica, zapateo americano y todo lo que se te ocurra. Entonces mi mamá consultó y la maestra le dijo algo así como "mirá es muy chiquita, pero si se entretiene y me sigue la clase...", y ahí arranqué. Era una maestra muy joven, muy bonita con una energía alucinante. Me hacía hacer trajecitos. Todos los años actuábamos en el escenario que tenía allí mismo el club. Ella me hizo sentir el saborcito de lo que era bailar, y yo me sentía realmente feliz. Esa sensación la sentí en toda mi carrera, aunque la carrera es difícil y tiene momentos buenos y otros no tan buenos. Sé que estar sobre el escenario es mi lugar, es mi momento, y bailo con el alma, porque lo siento así. Y encima ahora mi hija va al palco y me ve bailar, por lo tanto lo que más amo se lo dedico a la que más amo. Sí, definitivamente amo bailar.

... Lo que tiene la danza, al igual que la gimnasia, es un nivel de exigencia importante... Es muy duro y es todo los días... Llega un momento a

Karina Olmedo ingresó al Ballet Estable del Teatro Colón a la edad de 16 años. En 1989 obtiene Medalla de Oro y una Beca de Estudios en Francia en el Primer Concurso Latinoamericano de Ballet de Bs. As. Es convocada por Julio Bocca para formar parte del Ballet Argentino para una gira internacional. En 1992 es designada Primera Bailarina del Teatro Colón. Su repertorio incluye grandes producciones como *La Fille Mal Gardée*, *La Bayadera*, *Don Quijote*, *La Bella Durmiente*, *El Cascanueces*, *El Lago de los Cisnes*, *Giselle*, *Romeo y Julieta*, entre otros. Fue partenaire de Igor Zelensky, Faruk Ruzimatov, Yuri Klevtov y Carlos Acosta. Junto a Maximiliano Guerra participó –en el marco de la Universidad de Sorbona–, en la Gala des Etoiles de Legnano, y en la Gala de Clausura de los Festivales Internacionales de Madrid.

los cuarenta que... –cuarenta y cinco años te podría decir hoy, ya que ha evolucionado mucho el tema del mantenimiento del cuerpo de la mujer–, no te digo que estás cansada, pero sí que hiciste mucho ya. Es una edad justa para decir "desde ahora me dedico a enseñar o a mirar". Imaginate que yo bailo desde los cinco años y que nunca paré, excepto los nueve meses de embarazo de mi hija Camila, después no paré más. Sacá la cuenta lo que hace que vengo bailando, tengo treinta y seis años... Toda mi vida, prácticamente.

La verdad es que no es tan dramático decir "no bailo más", pero no es fácil dejar de bailar de un día para el otro. Lamentablemente una lesión..., siempre hay cosas que te pueden dejar afuera, pero si no es algo natural, que se va dando.

Es como que hay una edad en la que empezás a elegir lo que querés bailar, ya no bailás cualquier cosa, te ponés un poco más exquisita en el repertorio, te empieza a interesar lo que es casi teatral, obras en las que puedas mostrar tu madurez escénica...

... Yo soy primera bailarina. Cuando salgo a escena, soy la cara de la compañía, tengo que estar a full, diez puntos, para el trabajo. Quizá alguien que está en el cuerpo de baile puede relajarse

... EL ESCENARIO ES MI LUGAR. ES MI MOMENTO, Y BAILO CON EL ALMA. *

Una nota de Horacio Lopez

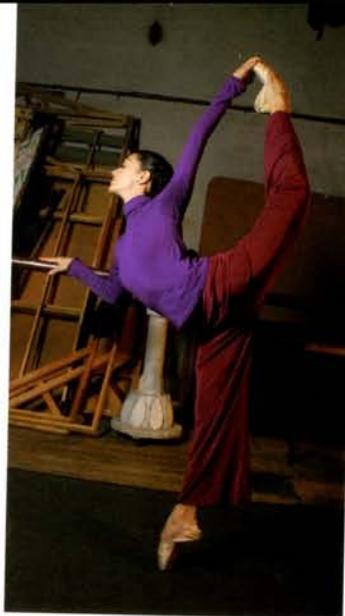


un poquito más. Si bien para todos es exigente, es como todo trabajo, cuanto más arriba estás más responsabilidad tenés. Cuando te aproximás a los cuarenta te viene eso de "hasta acá llegó mi amor". En lo personal, más adelante me gustaría relacionarme con lo más puro que hay en esta carrera, que son los ñenes chiquitos. Es lo mejor que hay en el ambiente. Después... viene la competencia. Los chiquitos son lo más sano que hay, bailan como digo yo, desde el alma, no hay malicia ahí.

... A mí bailar me hace completamente feliz, el día que no me haga feliz no bailo más. Hay que tener la fuerza para poder seguir adelante a pesar de todo. Por ejemplo, yo tuve una Dirección, hace años, ya no está más, en ese entonces él me sentó en un camarín y me dijo: "mirá Karina, yo tengo mi gente preferida, así que te aconsejó que te busques a alguien que te contenga, porque durante mi Dirección vos no vas a bailar". Pensá que una Dirección puede tener desde seis meses a cuatro años. Es como en el fútbol, si un director técnico te manda al banco, por más que seas buenísimo, si tenés que hacer banco, tenés que hacer banco. Fue una decisión de la Dirección. Fueron dos años terribles. Por suerte siempre fui muy querida en el interior del país. Entonces me llamaban de Mendoza, de San Luis, y bailaba en las ciudades del interior. Por suerte el director se fue y... yo sobreviví.

... Lo más difícil de esta profesión es que si no te ponen a bailar vos no podés demostrar lo que hacés, lo pueden saber los compañeros, tu mamá, pero si no te dan el espacio, si no te dan la posibilidad... Hay mucha gente talentosa que se le pasa el tren y no tuvo la chance de mostrar lo que podía hacer.

Yo siempre digo que estuve en el lugar justo en el momento justo. He visto muchas excelentes bailarinas que, simplemente..., han pasado. Yo, a los dieciséis ya era primera bailarina,



mi director de entonces, Gustavo Mollajoli, confiaba ciegamente en mí, me daba roles importantes. Algo que siempre le voy a agradecer. Me dio mucha responsabilidad siendo muy chica, me ponía a reemplazar primeras bailarinas. La compañía me miraba como diciendo "¿quién es esa nena?" Igual yo siempre defendí mi lugar desde el trabajo y cuando bailaba se veía que mi lugar estaba justificado.

... Para mí es un error que acá haya tantas funciones. Preparar una función te lleva más o menos dos meses y después te encontrás con que tenés sólo cinco funciones. ¡Cinco funciones son muy pocas! Vos te encontrás con que la gente va, las salas se llenan. Pero se programa poco. Después de Julio Bocca se amplió bastante el público, se hizo un panorama más amplio, pero no subieron la cantidad de funciones. Mi felicidad como te dije antes es hacer una buena función, pasar por la puerta giratoria tomarme un taxi y llegar a ver a mi hija durmiendo.

... Esa es mi felicidad, aunque te confieso que estaría bueno que el teatro (Colón) le dé más reconocimiento a los bailarines de la casa. Siento que hay un poquito de descuido en ese sentido. Vos fijate en el interior es distinto. Por ejemplo, ahora estoy viajando a Mendoza

para hacer El Quijote, y cuando llegamos tenemos prensa, canales de televisión... En cambio acá, cuando presentamos una función sale en el diario, sí, pero con una letrita así, minúscula. El que está interesado en la oferta del Colón viene, por supuesto, pero hay un montón de gente a la que se podría llegar, que también le gusta la danza, pero por falta de promoción se queda afuera. Cuando bailaba con Maximiliano (Guerra) entonces sí, había más prensa, pero después eso se diluyó un poco y si el espectáculo no está asociado al nombre de figuras más o menos mediáticas, la prensa es mínima, se vuelve a la especialización, al público que sabés que de todas maneras va a ir.

... A esta altura te puedo decir que bailé todo el repertorio clásico, que son unas doce obras más o menos, pero hay una obra que sigo amando y es *Romeo y Julieta*. Para mí fue un antes y un después. Es una obra que si bien presenta dificultades técnicas es casi teatral. Cuando me tocó hacerla me fui con Lito Cruz, a estudiar el texto y encontré otro lado por donde pasa también la danza y es lo interpretativo. Me gustaría actuar en algún momento, pero es algo a lo que le tengo mucho respeto. También debe ser por una etapa de la carrera, ahora es como que bajé varios cambios. Igual me pasan un montón de cosas con otras obras, algunas que se resignificaron después del nacimiento de mi hija. Por ejemplo, con *Copelia* me pasa que ahora pienso que mi chiquita está mirando desde el palco semejante cuento y entonces tengo una inspiración que no te puedo explicar con palabras. Es otra cosa. »



LIMA

JUAN



... Yo nací en el campo, en un pueblo con viento y un poco de mar, después me fui a La Plata y luego anclé aquí en Buenos Aires y comencé mi profesión, lentamente empecé a pensar que se podía juntar lo que me gustaba hacer con el trabajo. Comencé haciendo la revista Humi (revista para chicos de editorial La Urraca), tuve la suerte de ser convocado para ese proyecto que fue realmente un desafío porque había que romper con toda una fosilización instalada, en ese momento estaban Billiken y Anteojoito, paradigma del momento. Antes de Humi yo no había hecho gráfica profesionalmente, esa fue la primera vez que me pagaban para pensar cosas gráficas, me pagaban por aprender. Ahí trabajé y compartí los avatares del proyecto con Fortín, con Laura Linares, con Laura Devetach. Humi fue una revista que me formó, conocí muchísima gente, estuve muy cerca de un tipo valiosísimo que es Jorge Sanzol, él hacía poesía con sus imágenes.

A partir de Humi creo que se abrió el marco para la ilustración infantil. Con Fierro fue un poco lo mismo, la cantidad de proyectos que se abrieron para revistas, para diarios.

... Lo más valioso de la experiencia Humi, es haber estado abierto, flexible,

Juan Lima nació en El Perdido, sur de la provincia de Buenos Aires. Premiado por la Feria del Libro por el diseño de la colección Enedé; por TEA, por la revista Raf; recibió en varias oportunidades el Premio Destacados de ALIJA, y su libro-álbum *La hormiga que canta* en coautoría con Laura Devetach; fue finalista del Prix Graphique International Octogones 2004, Francia.

receptivo a otras estéticas, poder abarcar más allá de tu lenguaje personal y al mismo tiempo tener claro por donde querés que tu revista marche. Sostener esa combinación de flexibilidad en el contenido y claridad en la dirección del proyecto, fue el desafío que llevamos adelante con algunas dificultades en Humi, en Fierro un poco mejor, con Raf que duró ocho números. Sobre todo teniendo en cuenta que el marco de producción te es ajeno y tenés que



"...MI FORMA DE LLEGAR AL MUNDO ES LA POESÍA."

Una nota de Pablo Besse

rendir cuentas mensualmente de cómo te esta yendo en el mercado. Con Humi también tuvimos dificultades en términos políticos, en Mendoza no circulaba porque el gobierno era ultraconservador, también recuerdo que mis hijos llevaban la revista escondida al colegio porque la maestra los retaba si veía una caricatura de Sarmiento hecha por Carlos (Nine). tal vez estas cuestiones se hubieran subsanado en el desarrollo natural de una revista, pero las exigencias de los estándares de ventas hicieron que Humi no siguiera. Y como todo en la vida, flujo y reflujo, dio lugar a que hagamos una revista de historietas y así empezamos con Fierro. Cascioli (Andrés Cascioli director de la Editorial La Urraca) convocó a Juan Sasturain y a mí, Fierro fue un proyecto innovador que fuimos llevando adelante, yo estuve hasta el número cien, Juan a los treinta y pico de números y después seguí con Pablo De Santis.



La ilustración que encabeza la nota (derecha), así como las hormigas que "andan por ahí", pertenecen a su libro *La hormiga que canta*.

... Me gusta hacer libros bonitos, ya no tengo compromisos que me obliguen ni excusas tampoco para hacer libros que no me gusten, que no me representen. Ya soy grande así que intento ir al grano. Si hay algo que decir decirlo lo mejor posible. Y laburar con gente con la que tenga empatía personal, que me guste su obra, por ejemplo trabajo mucho con Laura Devetach.

... Me gusta mucho referenciarme a la colección Polidoro, para mí es un antes y un después en como se ilustran libros para chicos. Esa colección me permitió sintetizar cosas, lenguajes plásticos y gráficos, de golpe ver esos dibujos maravillosos de Sábat o de Ajax Barnes, todo esto mucho antes que la comodore 64, o los dibujos de Napoleón, y de Grillo (Oscar). Todo eso me hizo saber que se podía pensar diferente una ilustración. También tengo muy presente la ética y la estética de Oski, un hombre parco con una estética innovadora que rompió con todo.

Una cosa idiosincrática argentina es la cantidad de recursos renovables que tenemos, las respuestas gráficas para todos los momentos históricos, desde los maestros fundadores que hemos tenido y que disfrutamos en nuestra infancia y adolescencia, hasta los chicos de hoy haciendo sus blogs.

... Dibujo poco, soy parco, el momento sagrado es bocetar. Bocetar es pensar en una y en otra dirección, una cosa incierta, diversa que aporta a mi mundo imaginario, y de ahí salen libros o no. Pero sentarme a bocetar, que no necesariamente es dibujar, es anotar, escribir, ese es el momento. Intento no repetirme, a veces por profesión es inevitable. Trato de dibujar por intuición y no por compulsión. Tengo respuestas gráficas imprevisibles y eso me representa.



... La potencia del artista trasciende todo tipo de etiqueta, todo tipo de situación curatorial, todo tipo de intento administrativo de clasificación.



... Trabajo con Mac, pero intento que mi laburo sea lo más manual posible. Para los libros en general el color lo pongo a mano, pero si es algo para una revista, por ejemplo, ahí puedo colorear con la máquina.

Los materiales que uso son muy diversos, acabo de hacer un libro y construí las imágenes con maderas, claveteé, me gusta mucho el arte de tipo constructivo. Como técnica lo objetual me representa, me facilita y me abre nuevos campos, los materiales no son una prioridad, si tengo que esgrafiar, rasgar eso me gusta. Prefiero pensar imágenes que tengan un vuelo poético, no quiero narrar, no quiero contar anécdotas. Hace poco logramos recuperar los derechos de un libro y salió de nuevo, *Las pulgas no andan en los árboles*, y la discusión bonita con las chicas de arte de la editorial era sobre una persecución de un perro y un gato donde el gato

saltaba a un árbol. Yo hice al gato saltando, me concentré en ese gesto. Que el árbol lo imagine el lector, me parece maravilloso que el lector tenga chance de pensar si va a ser un Fresno, si va a ser una palmera, me parece mucho más interesante. En el salto del gato condensar todo, que es un gato saltando y escapando, que si el gato esta en la página 14 sólo es porque ya le sacó una página o dos de ventaja al perro y eso significa que el gato es más habilidoso. Ya he dibujado muchos gatos trepando árboles, así que ahora me permito dibujar el gesto del gato y que el lector glose los sucesos y las anécdotas.

... Quisiera pasar liebre por gato, abrir lenguaje, expresarme con poesía, exacerbar mis pocos recursos para potenciarlos. Usar la parquedad, la reticencia para lograr algo potente. Podar,

podar lenguaje, que quede una cosa sólida, que represente mi cosa lábil de estar moviéndome en distintos lenguajes. Puedo escribir, diseñar, pensar imágenes y lo que busco es la parquedad y la intensidad. La cosa casi ideogramática, eso es lo que me representa, estoy más cerca de Brossa que de ilustrar manuales.

... La potencia del artista trasciende todo tipo de etiqueta, todo tipo de situación curatorial, todo tipo de intento administrativo de clasificación.

... Cuando me fui de mi pueblo a La Plata a estudiar letras, en una librería

de viejo encontré un libro de poesía en francés, un librito chiquito, el formato era bonito, el título me encantó "Poésie verticale", empecé a leerlo y me encuentro con una nota en referencia a su autor Roberto Juarroz que decía "Nacido en Coronel Dorrego, en El Perdido, provincia de Bs. As.", ese era mi pueblo, de ahí venía yo, así que la impresión fue fuerte, y desde ese momento no dejé de leerlo.



... El boceto para mí es decisivo, ese momento de estar siendo, más allá del resultado ese es el momento. El momento de estar haciendo las cosas es el más intenso, después vendrá la edición, la impresión, la redacción.

... Me gustaría hacer un libro de poesía visual, sentarme con la cabeza libre y hacer un libro de poesía visual. También podría ser algo más efímero como una muestra. Generar una situación poética no importa la forma que adquiera.

... Mi forma de llegar al mundo es la poesía.



ANGELA
PRADELLI

NARRATIVA

“... LA ESCRITURA ES SIEMPRE PROVISORIA,
UN TEXTO ES SIEMPRE UN ESPACIO
DE DISCUSIÓN, UN TERRITORIO DE DEBATE.”

Una nota de Laura Haimovitch

Autora de la novela *El lugar del padre*, por la que un jurado integrado por Antonio Skármeta, Angeles Mastréttta y Andrés Rivera le otorgó el Premio Clarín, **Angela Pradelli** es escritora, periodista y docente. Profesora de letras desde hace veinticinco años, empezó a escribir cuando tenía casi treinta. Otros de sus libros son *Las cosas ocultas* (cuentos), *Amigas mías* (Primer Premio Emecé 2002) y *Turdera*.

... Empecé escribiendo poesía. Ese mundo de la poesía es tan inexplicable. Quiero decir, no se sabe cómo surge, cuándo. Algunos poemas incluso los empezaba a escribir con la sensación de haberlos escrito antes. Mi sensación es que el poema aparece, y un segundo antes de esa escritura uno no sabe nada. La poesía viene y cuando llega es un vértigo. De la misma manera, si me pongo a pensar a partir de tu pregunta, por más que le dé vueltas al asunto no sé cómo fue que empecé, cuándo escribí el primer poema, no tengo escenas relacionadas con esos momentos de iniciación y creo que nunca hubo un día en que descubrí que quería ser escritora. Para mí la iniciación está más lejos. Relaciono el comienzo de mi escritura con mis abuelos inmigrantes. Un abuelo que cantaba canciones en italiano por las tardes mientras regaba la quinta sentado sobre un banco que él mismo se había hecho con restos de maderas desiguales. A veces lo veía emocionarse con las canciones y le preguntaba qué estaba cantando, qué decía la canción, para entender cómo le venía la tristeza o la alegría a veces, pero sobre todo la tristeza. Pero como él nunca quiso traducirme las letras yo tenía que hacer ese ejercicio de ir imaginando los significados por la música de las palabras, la entonación. Creo que empecé a escribir también por mi abuela, que me leía cartas escritas en italiano. Tenía las cartas guardadas en una caja que escondía debajo del ropero y me pedía que guardara el secreto de esa caja escondida y de las cartas que ella me leí en un murmullo de lengua extranjera. Y yo guardé para siempre ese secreto que nunca conocí. Creo que ahí empezó todo y cada vez que escribo es eso lo que vuelve, el susurro de una lengua que entiendo a medias, apenas un puñado de palabras para nombrar lo que está oculto, voces de personas que no conozco y que hablan encerradas en una caja de zapatos escondida debajo del ropero.

... Muchos escritores me dijeron que habían abandonado la carrera de Letras decepcionados porque no los ayudaba en su escritura. Creo que hay un equívoco en la elección, porque la carrera no te convoca para que escribas. A mí me pasó al revés. Yo lo que quería era leer y recién un poco antes de los treinta empecé a escribir. Ese fue el orden, pero ahora ya me resulta imposible hacer separaciones. A veces me preguntan “como docente”, o “como escritora”. No puedo dejar de ser escritora cuando doy clases, ni tampoco puedo dejar la docencia cuando escribo. Y las dos experiencias son arrasadoras en muchos sentidos. Dar clases de literatura y de escritura en el secundario, coordinar talleres de adultos, escribir son prácticas que te mantienen todo el tiempo parada arriba de un volcán en actividad.

... No se puede escribir sin leer. Si uno piensa en todos esos monstruos de la literatura, los rusos por ejemplo, ahí están Chejov, Tolstói, cualquier página que leamos, además del placer, son siempre una lección de cómo hacerlo. La literatura no empieza con nosotros y es obligación conocer sus obras y reflexionar sobre cómo lo hicieron.

... Chejov decía que había dos tipos de libros, los que le gustaban y los que no le gustaban. Los buenos y los malos. Le creo a Chejov. ¿Qué hay más importante que eso? Fijate, hay dos escritores argentinos que admiro profundamente y que no están en ningún canon. Enrique Wernicke y Libertad Demitrópulos. Hace años que no se los lee, no son autores que circulen en listas canónicas sin embargo ahí están sus libros. Si los incluyen mejor, pero no necesitan estar en listas, ya escribieron su obra, que es lo que sobrevivirá incluso a cualquier listado.



... En cuanto al oficio, soy terriblemente obsesiva con cualquier texto, los literarios y los periodísticos. Así que corrijo mucho y hago cambios, y en cada cambio que se hace se desplazan más elementos de los que uno supone y entonces hay que volver a corregir lo que no se pensaba tocar.

En relación a la escritura me interesa la narración, el relato. La construcción de una historia. Los modos, las voces. Prefiero una economía de recursos porque cuando hay poco todo estalla más rápido. Detesto los golpes bajos, los trucos. Prefiero las historias que trascurren en los escenarios pequeños y cargadas de cierta atmósfera.

... En este país, los premios se convirtieron casi en la única puerta de publicación. A pesar de que se publican muchos libros, hay mucha gente que escribe y que queda fuera de los circuitos de publicación. Que se crea en los premios depende de la institución que convoca y de cómo se sostiene ese premio a medida que pasan los años.

... En la adolescencia hay muchos que escriben pero lo hacen por catarsis, o porque se enamoran. Son producciones que no tienen valor desde el punto de vista literario. Sin embargo muchos chicos que no escribían durante el secundario,

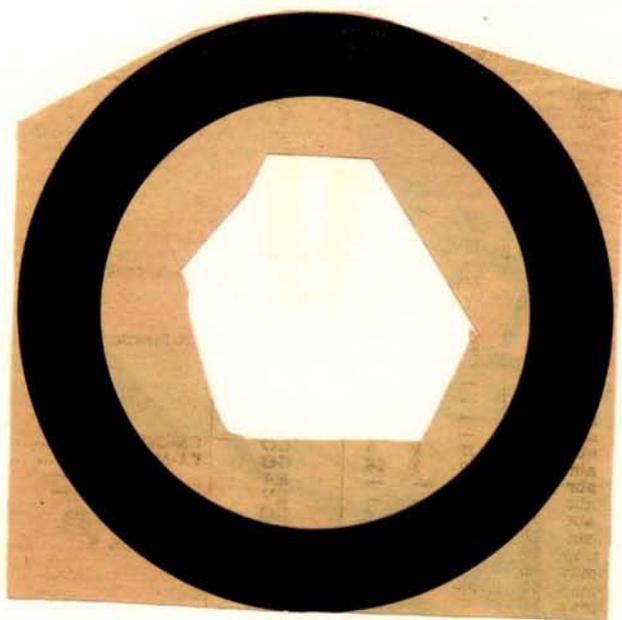
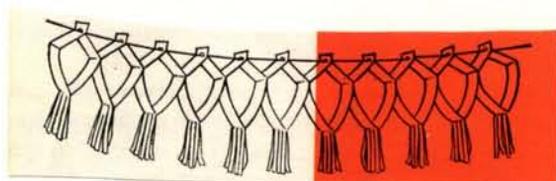
algunos años después de terminar la escuela, me llaman para hacer taller o para pasarme sus escritos. Son llamados que me sorprenden y me dan alegría. Gente que uno no se imaginaba que podía dar esa vuelta. A veces son chicos que están haciendo una carrera que no tiene que ver con la literatura. Es como si en la escuela hubiesen llenado un baúl que después de un tiempo recién empiezan a usar. Por otra parte, siempre estremece pensar que Miguel Briante escribió *Capítulo I* cuando tenía dieciséis años. No sé si ahora algún pibe podría escribir un cuento de esa hondura. No estoy hablando de un estilo, no es sólo eso, lo que digo es que ese relato de Briante tiene un peso que aplasta, y me resulta difícil pensar que alguien hoy pueda escribir así a los dieciséis.

... Lo primero que se aprende en un taller es a leer. Se modifican los modos en que uno lee. Asistir a un taller entrena mucho en el ejercicio de la lectura en el sentido de atravesar la superficie y tratar de llegar al hueso del texto. Formé parte del primer grupo de taller que coordinó Guillermo Saccomanno y recuerdo una frase que nos decía a veces, "lean a los grandes autores tratando de ver dónde pusieron el clavo". Es una metáfora interesante porque instala el taller en el marco del laboro. Creo que un taller enseña eso también, que la escritura es siempre provisoria y que un texto es siempre un espacio de discusión, un territorio de debate.

... La lectura y la reescritura. Corregir y corregir. Eso que para muchos es tedioso, para mí es un placer enorme, dar vueltas las frases tantas veces como sea necesario hasta encontrar una música.

... Hay muchos escritores que no tienen libros publicados. Esa realidad es más compleja. Te das cuenta cuando viajás. Siempre que llegás a un lugar se acercan escritores. Muchas veces es gente que nunca publicó y que sin embargo escribe muy bien. Por otra parte es cierto que todos, la gran mayoría de los que escribimos, queremos publicar, que queremos que nuestros libros circulen y encuentren lectores. Pero habría que revisar esto de que en una ficha sólo podés poner escritor o escritora recién cuando publicaste un libro.

... Entiendo la crítica como una luz que guía al lector. Que lo ayuda, lo estimula a descubrir autores y libros y va mostrándole caminos posibles para andar. Me parece que el crítico que erige su trabajo a partir de un lenguaje cerrado se aleja del lector, lo deja solo. Creo que la crítica tiene que pensarse y escribirse en función de los posibles lectores, como un modo de recortar una distancia. ✎





DOSSIER

LA POESÍA VISUAL

EN
CATALUÑA

Una nota de Ariel Gangi

Esta nota intenta, a través del testimonio de algunos poetas catalanes actuales, presentar al lector no iniciado una de las tendencias más experimentales del siglo XX, y la que con más ímpetu se sostiene en la actualidad.

Esta selección de poetas, que no pretende de ningún modo ser abarcativa o excluyente, surge de la correspondencia entre el autor con el poeta J. M. Calleja y la catedrática Glòria Bordons, autoridad de la *Fundació Joan Brossa* (a quien agradecemos el honor de permitirnos la publicación de dos poemas inéditos de este gran artista); e informa fundamentalmente acerca de la incorporación del lenguaje visual a la producción literaria.

Esta tendencia surgida, entre otras cosas, como consecuencia de lo que algunos poetas sintieron como el agotamiento de los recursos retóricos convencionales, busca su justificación en la construcción de un lenguaje poético que apele a una respuesta más sensorial por parte del lector.

El uso de otros códigos además del lingüístico –tales como la corporalización del signo, las diversas formas tipográficas, la valoración del espacio en blanco, la incorporación del color, entre otros–, forma parte de una búsqueda que se insinuaba ya en la poesía antigua y alcanza su apogeo en movimientos artísticos más próximos, como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo, el pop art o la poesía y la música concretas. En su realización, técnicas características del modernismo, como el collage, el assemblage o el fotomontaje, se suman a las búsquedas dentro del teatro, el cine y las ultimísimas tecnologías digitales.

J.M. CALLEJA

J. M. Calleja (Mataró, 1952) es poeta visual, performer y agitador cultural. Ha participado activamente en numerosos encuentros y exposiciones, tanto nacionales como internacionales de Poesía Experimental y Visual y de Performances. Como coordinador ha preparado diversas exposiciones colectivas y ha publicado las antologías: *17 (Poesía Experimental Española)*, con J. A. Sarmiento (1980); *Poesía Visual* (1992), *Poesía experimental - 93* (1993) y *V I (r) U S* (2005). Ha publicado los libros: *Llibre de les Hores* (1981), + *Que mai, per als Ulls* (1988), *Mixtures* (1993), *Transfusions* (1996), *Alfàbia* (2000), *Transbord* (2006) y *Homenajes* (2007).



Figs, 2006.

... Considero la poesía visual un híbrido de imagen y texto, una frontera y/o territorio compartido entre la literatura y la pintura, un artificio crítico y lúdico a la vez, un espacio donde el metalenguaje poético es un virus en constante expansión mutante.

... Esa hibridez actual de los lenguajes, esa fragmentación de imágenes y de tempus interrelacionados me permiten reabsorber y manipular, en el sentido más estricto de la palabra, los diferentes signos y palabras de cualquier contexto o ubicación y transformando su sentido "lógico-normal-publicitario" (si es el caso) mostrar una nueva manera de mirar de las cosas.

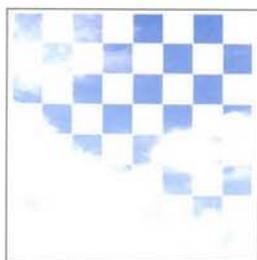
... La poesía visual, como todo acto creativo, su primera función es seducir al lector o al espectador y después abrirle puertas para mostrarle otras perspectivas de ver el mundo. La poesía me sitúa en ese desconocido y frágil instante compartido con otros espíritus; en ese silencio escondido, agazapado entre los murmullos, los rumores, las sombras, los sollozos, los recuerdos... que me permite seguir buscándome.

... En ese caminar que van construyendo mis poemas —en el papel, en el espacio, en la sonoridad...—, es un desesperado y feliz intento para sorprenderme. Espejo social, metáfora amorosa, insinuación, ironía perversa, equilibrio matemático, complicidad, recreación estética... todo ello y más y más son la génesis de mis poemas, en la construcción lenta, voraz y atrozmente verdadera de mi propia poética.

► www.jmcalleja.com

Carta, 2001.

FERRÁN
FE **NÁN** **DEZ**



Ferrán Fernández (Barcelona, 1956) Profesor universitario, periodista, diseñador gráfico y editor. Ha fundado y dirigido diversas revistas de carácter político-cultural. Tiene publicados dos libros de poemas, *Lógica sentimental* (1997) y *Sufrir en público* (2007). Como poeta visual, ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas y publicado seis plaquettes (*Ulls*, 1994; *Poemas visuales*, 1997; *Sin fonía núm. 1*, 2005; *Sin fonía núm. 2*, 2006; *Sin fonía núm. 3*, 2006, y *Sin fonía núm. 4*, 2006). Su obra ha aparecido en diversas revistas españolas y extranjeras.



Arriba, *Sin título 1*, 2004;
 a la izq., *Sin título 2*, 2007;
 abajo, *Sin título 3*, 2000.

POÉTICA

1. Brossa me abrió el camino de la poesía visual. Imagino que su influencia aún perdura en mi obra, lo que no me molesta en absoluto.

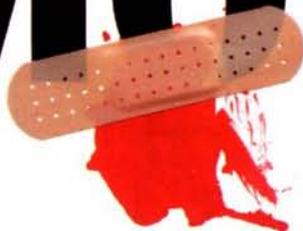
2. Dos son mis temas más recurrentes: la crítica social e ideológica, y la reflexión sentimental. Lógicamente, no pretendo cambiar nada, sólo mantenerme en forma.

3. La ironía es mi arma preferida. Sólo destruye el aburrimiento.

4. La sencillez es mi lema. El primero que quiere entender lo que hago soy yo.

5. La contradicción es mi método. O no.

AMOR



JORDI
BADIELL

Jordi Badiella (Terrassa, 1960) es Lic. en Filología Catalana y Diploma de Estudios Avanzados por la Univ. de Barcelona. Prof. de lengua catalana y literatura. Exposiciones: *Vol* (1997), *Poesía Visual Catalana* (1999-2000), *VI(r)US* -Antología de poesía visual de los países catalanes-, (2005-2007). Publicaciones: *Xop Suei* (1995), *Calidoscopi* (2001), *Isefru i Yiman* (2007). Su obra está representada en el Museo de Terrassa y, en la Fundación Guillem Viladot, *Lo Pardal* de Agramunt.

POÉTICA

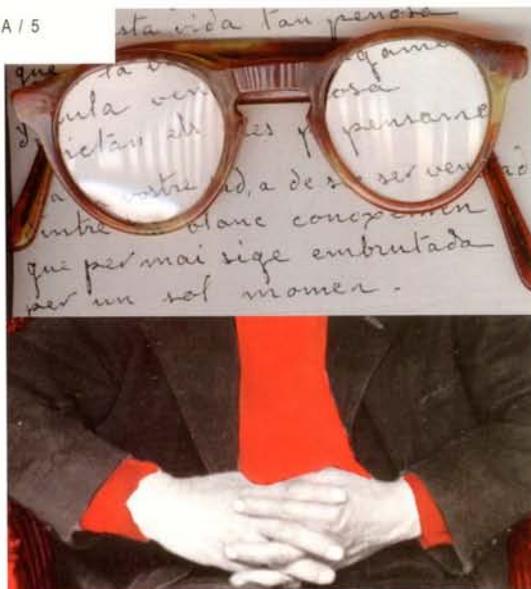
... Las teorías tradicionales son insuficientes para explicar un fenómeno complejo y diverso, insertado en un tiempo caracterizado por la necesidad de quemar los códigos artísticos con la finalidad de crear otros de nuevos.

... Por otra parte, en poesía no hay una norma. Todo se sujeta a una finalidad estética, a un enriquecimiento anímico, al placer que provoca aquello que es gratuito. De modo que no es exacto decir que un poema expresa un cierto tipo de propiedades, sólo hace falta pensar que las contiene, que es bello o que lleva incorporada la belleza. De hecho, contemplar un poema es advertir sus relaciones internas, no su relación con el autor, ni su relación con nosotros mismos. Preguntarse cuándo, cómo o qué es un poema es innecesario. Un poema es.

... Así, en poesía nos ocupamos de una clase de objetos limitados, que sólo pueden contemplarse estéticamente. En poesía, los valores sensoriales y formales son un único objeto que contiene figuras, colores, sonidos y silencios. En poesía no es necesario acomodar los hechos a la teoría. La teoría es una forma racionalizadora, la poesía es el llanto, la plasmación que la forma no puede contener la fuerza de la idea.

... En definitiva, un objeto, verbal o no, es un poema cuando contiene las dos características del género: brevedad e intención artística. Y cabría recordar que los principales defectos de un poema son la monotonía y la confusión, con lo cual, hay que tener en cuenta la contención en la distribución del interés y, sobretodo, asumir que una actitud práctica no es una actitud poética: entre las dos hay una distancia parecida a

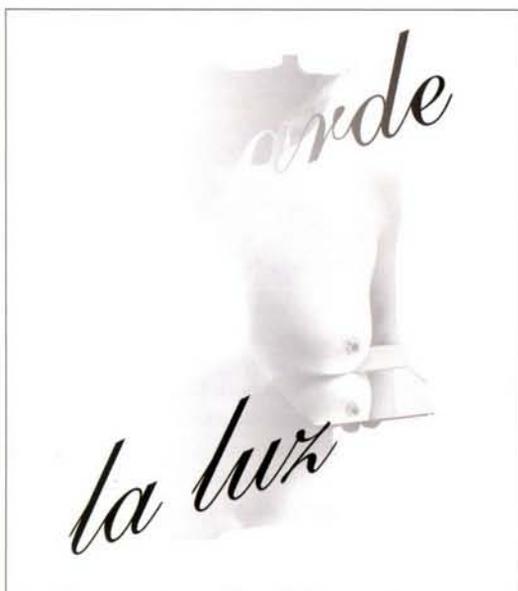
A la derecha: *Poemas 1, 2 y 3*, 2007.



GUSTAVO
VEGA

Caligrafía del caos, 2005.

Gustavo Vega (León, 1948) es creador y estudioso de la Poesía Visual. Dr. en Filología Hispánica y Literatura y Lic. en Filosofía. Su tesis doctoral *Poesía Visual en España, 1970-1995* fue Premio Extraordinario, Univ. de Barcelona. Ha sido profesor en universidades y otras instituciones de cursos, seminarios y talleres de Filosofía, Historia del Arte y de Poesía –tanto textual como Visual–, en España y en Argentina. Es autor de libros, artículos, plaquettes..., y ha realizado multitud de exposiciones, conferencias, recitales y acciones poéticas.



Arde la luz, 2005.

POÉTICA

... Nace mi poesía de la necesidad de decir. Un decir, por imposible, siempre deficiente. “Quería decirte... Pero no he podido. / (...), aún no he podido / pintar la luz. / ¿Yo? ¿Tú? Enmarañados entre el sentido / y su deconstrucción. / (...) / Son nodos, enlaces, de una red / en la que nos hemos perdido añorando no sé qué, / no sé qué, // añorando el país en el que los sueños / sueñan, añoran, las pericias de la ternura, // (...) / y, sobre todo, añoran / la añoranza” –de Decir(te)-.



... La imposibilidad del decir –comunicar o simplemente ver-, decir la palabra definitiva, decir mi Yo o tu Tú, la búsqueda de la perfección –kosmos, orden perfecto, equilibrio, claridad mental..., inteligibilidad; o del caos, el más perfecto desorden, unión amorosa, mística..., emoción, sentimiento, pasión...- son obsesiones, constantes, que tejen la urdimbre de lo que es poético, de cada fragmento de texto, o de todos los textos, y de todos los poemas visuales –cuando lo son-, objetuales, fonétistas, videopoemas, acciones...

... Aprender, aprehender... y transformar la realidad, la vida, a mí mismo, autorealizarme..., es decir, recrearme, aranca de una especie de intuición, de extraño anhelo hacia..., hacia algún allá... otro lado, vago despliegue de posibilidades en las que satisfacer el deseo, la emoción –siempre insaciable–, la ternura... Arranca de alguna pregunta que es respuesta, reflexión, vivencia..., carga existencial... y divertimento –“que son dos días”-. Pero, ay, siempre hay un muro de frío, silencio metálico, algún objeto, rasgo, color..., algún ruido, que se interpone, que lo imposibilita.

... Por ello, mi creación son formas híbridas. Son búsquedas, al mismo tiempo, plásticas, poéticas y filosóficas; intentos de decir con todos los medios de que dispongo, de no limitar las posibilidades para decir lo indecible, la poesía. Se trata de explorar la palabra y, también, la materia plástica, fonética, escénica y las nuevas tecnologías; generar vocablos, signos gráficos, sonidos y elementos visuales conceptualizados... Frecuentemente síntesis semánticovisualfonéticas.

JOAN BROSSA

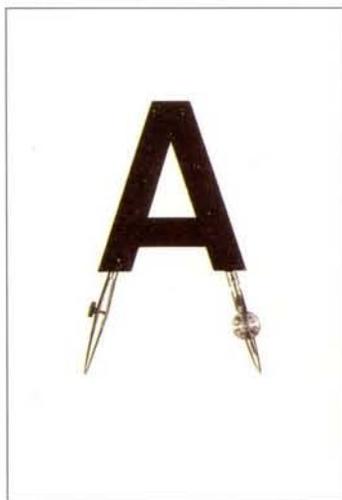
Joan Brossa, Barcelona (1919-98). Se inicia en el campo de la poesía y la comedia. En los 40 conoce al poeta J.V. Foix y a Joan Prats, quien poco después le presentará a Miró. En 1947, junto al crítico Arnau Puig, funda la revista vanguardista *Algol*, y en 1948, junto a los artistas Tàpies, Cuixart, Ponç, Arnau Puig y Tharrats, el grupo *Dau al Set*, que se conforma como una de las primeras manifestaciones vanguardistas de la posguerra española. Entre 1947 y 1951 fomenta su amistad con el poeta brasileño João Cabral de Melo. En 1949 publica su primer Libro: *Sonets de Caruixa*. Su incursión en las artes plásticas se remonta a 1943, cuando comienza a utilizar objetos de uso cotidiano, dentro de la órbita del dadaísmo. También incursionó en el teatro y el cine. Con la llegada de los 60, Brossa estrena la obra *Or i sal* (teatro literario, con escenografía de Antoni Tàpies) y algunas acciones-espectáculo, precedentes claros del happening o de la performance. Su obra es producto de una constante búsqueda de lenguajes que rompen con los estándares del arte convencional. También practicó formas tradicionales como el soneto, las odas sáficas, las sextinas y la prosa.



Faune, 1988.

Copyright Fundació Joan Brossa.

Sin título, *Poemes Públics*, de 1974-75.
Copyright Fundació Joan Brossa.



Estos fragmentos pertenecen a la entrevista realizada a Joan Brossa: *A Fondo TVE*, por Joaquín Soler Serrano, *Videoteca de la memoria literaria*, España, 1978. (43').

Poesía Visual

“...La poesía visual no es ni dibujo ni pintura, sino un servicio a la comunicación... Una búsqueda de nuevos terrenos entre lo semántico y lo visual... Hay un cambio de código, en el sentido de valorizar el signo que no sea alfabético. Es evidente que el signo alfabético ofrece siempre muchas oportunidades, porque el escritor va con un salvavidas puesto: el alfabeto y la cultura literaria. Trabajar con el código literario, siempre es una garantía.”

“... Un poeta mediocre, si sabe su lección, pues, puede escribir un soneto y hasta cuatro, pero siempre se salva... Ahora..., esto, es un salto al vacío, que requiere una sensibilidad y un sentido de lo que se quiere más concreto.”

“...Me interesa la imaginación, no la fantasía. La imaginación, que es el desdoblamiento de la realidad: la metamorfosis. Un poema que parte de una realidad. El poeta lo trabaja a través de su sensibilidad, lo que da como resultado una metamorfosis válida, porque se basa en una realidad.”

“... Siempre me ha interesado coger elementos del mundo de la publicidad, signos de tráfico, en fin, todo ese conglomerado de mensajes que no se dan a través del código alfabético, y que carecen de una ética (para mí la publicidad no tiene ninguna ética o tiene una ética muy menor)... Entonces usted puede utilizar un recurso de un publicista, que ha inventado para dar un impacto, y usted lo puede cambiar, en el sentido de utilizarlo de una manera positiva.”

Me parece muy válido utilizar otro lenguaje, las cosas se gastan... Evidentemente un buen poeta siempre tiene recursos, pero también es interesante esta cosa de lanzarse a lo desconocido, sobre todo cuando el poeta tiene un mundo concreto que dar. Porque si uno no tiene nada que dar, como he dicho antes, ahí entra la cosa de la muleta del lenguaje, pero cuando hay un mensaje concreto y se tiene una posición clara, es interesante enseñar el mensaje con otros códigos...

Yo siempre veo la poesía, o el arte, como una aventura abierta. Cuando hay algo que ya se ha resuelto, pues, ya se ha resuelto, no es necesario insistir. A mí, por ejemplo, me ha gustado mucho trabajar con las formas clásicas, el soneto, la oda..., pero llega un punto en que -y no quiero que se entienda esto como una pedantería- siempre se puede perfeccionar, llega un punto en que ya se sabe lo que vas a dar, lo que vas a decir, el tiempo que va a durar..."

Poemas hipnagógicos

"... Eran prácticas que aconsejaban mucho los surrealistas... Es el estado de duerme-vela. Cuando uno va a la cama, antes de dormirse profundamente, se entra en una zona de semi-consciencia. Y entonces dicen que se producen dos tipos de fenómenos, uno auditivo y otro visual. Se oyen unas voces, se oyen unas frases, que según la teoría freudiana son representativos del subconsciente. Entonces los surrealistas, siempre a la caza de imágenes insólitas, aconsejaban prestar atención a este momento, antes de dormirse profundamente, porque es cuando el subconsciente recita sus cosas... Las



Poema nra. 30 (inédito), perteneciente al libro *Cua de cua*, de la serie *Poemes habitables*, de 1970. Copyright Fundació Joan Brossa.

frases son muy ambiguas, y si después se las analiza, posiblemente se les halle un contenido emocional concreto. Yo, pues, me dediqué a esto, a la caza de imágenes hipnagógicas."

Vanguardia Catalana

"...el Dau al Set más que romper unía una tradición más moderna y más

europaea de antes de la guerra, o sea, por ejemplo, por concretarlo con dos nombres: Foix y Miró, esto quedó truncado con la guerra, del momento el arte éste era un arte perseguido, incluso Hitler decía que era un arte decadente, por aquí era igual, se seguía la misma tónica y nosotros pues, no hicimos más que un relevo de antorchas, recogimos la antorcha y la llevamos hacia delante."

"La poesía visual de Joan Brossa es en su mayor parte inédita. Agrupada en libros de poemas visuales entre 1959 y 1970, el autor escogió de entre ellos algunos para editarlos en series en años posteriores. La presente selección permite ver los distintos estados de su poesía visual, que mientras no se edita siempre tiene algo de maqueta a realizar después en un trabajo conjunto con tipógrafos y editores."

Glòria Bordons.

BRUSTENGA -ETXAURI

J. Brustenga-Etxauri (Barcelona 1951). "Me gusta guardar pequeños objetos, imágenes, fotografías, cualquier cosa que en un momento dado pueda utilizar para sus obras."

Observador infatigable, trabajó la poesía visual de manera artesanal, aunque últimamente también utilizó las nuevas técnicas informáticas.

Ha participado en más de treinta exposiciones colectivas de Poesía Visual en España, Francia e Italia. Algunos de sus poemas han sido recogidos en las antologías: *Rev. DOC(K)S* N° 12 (1978), *Poesía Experimental-93* (1993) y *VI(r)US* (2005).

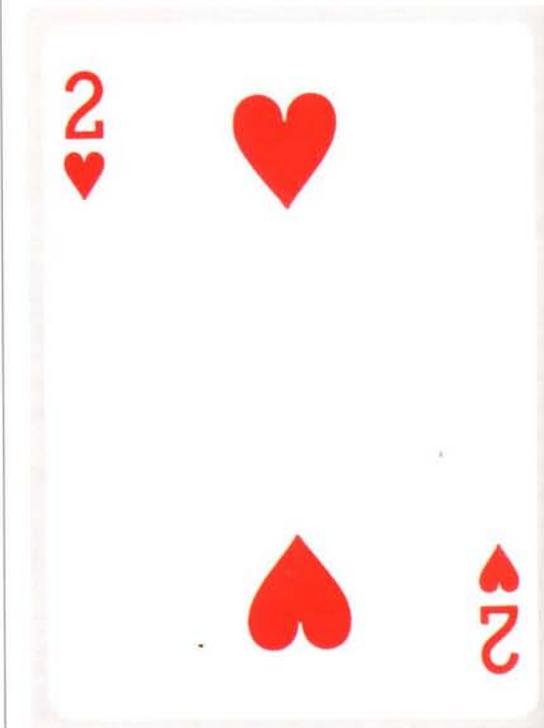
POÉTICA

... La sociedad actual está inmersa en un mundo dominado por los iconos, las imágenes condicionan en gran manera la actuación de las personas, tanto a título individual como grupo, incluso la actividad económica se desenvuelve en un marco iconográfico. En este escenario, no es de extrañar que cualquiera pueda sucumbir al atractivo de las imágenes. La imagen proporciona una ventana al mundo y es fácil sentirse cómodo en este contexto. A mí, desde luego, la imagen me fascina, me libera de tensiones y se convierte en un vehículo idóneo para comunicar. La poesía visual me ha dado libertad, y mediante la imagen puedo transmitir ideas, conceptos, sentimientos y hasta reivindicaciones. Si para Gabriel Celaya la poesía es un arma cargada de futuro, la poesía visual para mí es el futuro en mis propias manos, en mi mente, en mi sueño. ¿Se puede ambicionar más?



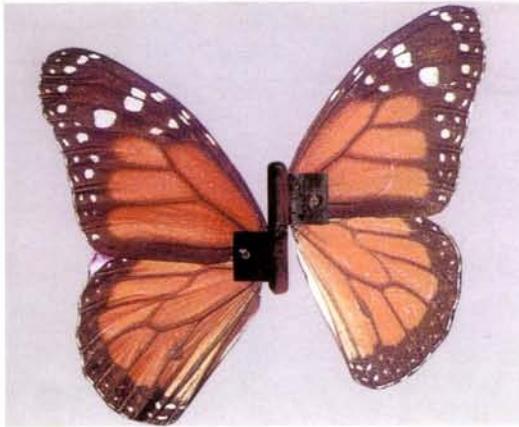
Lupa, 2006.

Poema d'amor, 2006.



QUIÑONERO

Sergi Quíñonero (Barcelona, 1968). Editor y coordinador de la revista *7 formes* (1997-1999). Miembro fundador de *acam* (asociación cultural de acción minúscula) (1995-2000). Ha participado en algunas exposiciones colectivas de poesía visual y en convocatorias, tanto nacionales como extranjeras, de arte postal. Ha publicado: *Códigos* (1998), *Debilidades* (1999), *Autopoemas* (2002) i *7 Poemas del natural* (2007).



Sin título, 2003.

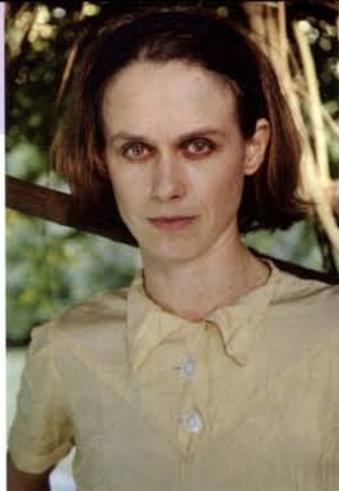
En un mundo abarrotado de imágenes gráficas, saturado de símbolos, invadido por los mensajes de todo tipo, dedicarse a esto de la poesía visual puede ser algo complicado, pero quizás ayude a poner un contrapunto a esa situación. En mi caso, lo que trato es de recuperar una forma de percibir y mirar, más cercana a nuestra esencia como seres vivos, a nuestra naturaleza, libre de los artificios que la vida urbana crea. Al menos en ese intento se ha centrado una parte importante de mi trabajo artístico. El acento siempre lo he puesto en la concepción plástica de las obras, sin dejar de jugar con los significados que se puedan generar. Para mí es como tratar de deshacer la madeja, a partir del cuestionamiento de lo que somos y del estilo de vida que llevamos la mayoría.



Sin título, 2001.

Me gusta manipular físicamente los elementos que utilizo, por eso uso el collage y el ensamblaje como técnicas, aunque no rechazo en absoluto las nuevas tecnologías o la informática. Como referentes podría citar muchos, desde luego todas las antiguas vanguardias de principios del siglo pasado, pero también el arte-povera o el movimiento del mail-art, así como autores para mí destacados como Joan Miró, Perejaume, Antonio Gómez o Joan Brossa.





MOLINA

JUANA

... Uno es su influencia. Creo que las influencias son simplemente despertadores de algo que uno ya tiene adentro. Porque sino, todos los que crecieron escuchando la misma música harían música parecida, y no sucede así. Todos tenemos diferentes receptores que se van despertando con las cosas que uno escucha. No necesariamente lo que te gusta es lo que forma parte de vos. Pueden ser otras cosas. Me imagino que uno tiene un molde y aparece algo que encaja con ese molde. Eso activa lo que uno tiene latente.

... A los 20, yo era muy fana de James Brown. Lo escuchaba todo el día. Y podía ser muy inspirador, pero no funcionaba como influencia. Muchas veces se confunde copia con influencia. Yo escuché muchísima música que no tiene nada que ver con lo que yo hago.

... Yo soy un poco de Eduardo Mateo. Cuando llegó *Mateo bien se lame a casa* yo era muy chiquita. Como mi viejo había cantado en ese disco, y también había sacado las fotos de la contratapa –yo aún conservo las fotos

Juana Molina empezó en 1988, como actriz, en *La Noticia Rebelde*. En octubre del mismo año, empezó a trabajar en el programa de Antonio Gasalla. Luego se independizó con *Juana y sus Hermanas*. En el '96 debutó discográficamente con *Rara*, aunque previamente se había lanzado una recopilación de canciones grabadas para su programa de TV.

Luego se radicó en Los Angeles, de donde volvió recién en el 2001. En un estudio de grabación casero, recurrió a los teclados, la guitarra, su voz y una computadora para la creación de su disco *Segundo*.

A fines del año 2002 dio a luz a su último trabajo *Tres Cosas*.

de esa serie, unas fotos lindísimas–, llegó a casa, pero nadie le dio bola. No es que lo escuchaban mis viejos y entonces yo fui entrando de a poco. A mí me hizo ser yo. No es que me parezca, pero siento una similitud. Yo escuché muchísimo ese disco y nada más. Llegaron otros discos y a mí no me interesaban.

Muchas veces la esencia de un músico está en un disco, o de un pintor en una pintura, y me parece que la esencia de Mateo está en ese disco. Entonces, yo no escuchaba otro, porque, aparte, cuando escuchás un disco te tenés que poner a escuchar atentamente, para que te guste. Me gustó, muchísimos años después, como a los 20, *Cuerpo y Alma*. Entonces yo tenía varias canciones compuestas para bajo, dos guitarras y una caja de ritmos. ¡Y los bajos de las canciones que yo había hecho eran iguales a los de ese disco de Mateo, que yo nunca antes había escuchado! ¡Era igual! Esto podría haberlo hecho Mateo o yo y sería lo mismo. Las armonías que los dos tenemos en la cabeza son iguales. Lo que más me gusta de Mateo es el swing, porque canta mal y no es un músico perfecto. Yo me acuerdo que se lo ponía a mis amigos y para ellos era una porquería. Eso hace mucho tiempo. Después me vino esa cosa posesiva de los que descubren primero a alguien. Ahora que está medio de moda, muchas veces vinieron y me dijeron: “Vos deberías escuchar a un músico uruguayo que se llama Eduardo Mateo”.

* ... ENCUENTRO GRANDES PAISAJES EN LA MONOTONÍA *

Una nota de Mateo García Haymes

Ni contesto yo. También me gustaba Töttem y El Kinto, donde estaba también Mateo. Tuve un disco de ellos que se llamaba *Musicación 4 y 1/2*, al mismo tiempo que el de Mateo. Era una música linda, armoniosa, y un ritmo que no está necesariamente dado por una batería al palo.

... A veces la gente viene y me dice que mi música es re tranqui. Y yo que pienso que si le pongo una batería a mi música sería una redundancia. Yo los oigo a los ritmos, entonces ponerle una batería para el que no los oye sería como explicar un chiste.

... *Rara* es un disco que está un poco despegado del resto. Eso es parte de la ingenuidad enorme que yo tenía. No saqué un disco antes porque no me animaba. No podía tocar una nota delante de nadie. Inclusive después de grabar el disco no podía. Los que tuvieron el privilegio o la desgracia de presenciar mis primeros shows saben cómo era yo. Me lo tomaba muy en serio, porque la música siempre fue lo más importante para mí. La actuación yo la hacía de taquito. Pero con la música era todo al revés: una vulnerabilidad absoluta. No tenía los personajes para escudarme. Yo dejé de hacer el programa y estaba en cama, de reposo por el embarazo, que me obligó a bajar y pensar. Porque el programa me llevaba 24 horas al día y 6 días a la semana. Entonces no tenía nunca tiempo de reflexionar en qué andaba. Ahí empecé a buscar los cassettes que yo tenía desde antes del programa. Unos cassettes que en el lomo decía *Inventos*, *Inventos 1*, *Inventos 2*, etc. Todos grabados en grabador normal y algunas cosas en portaestudio. Entonces empecé a escuchar todo y me di cuenta de que ya tenía temas para un disco. A partir de los *Inventos*, armé las canciones. Federico, mi marido, en quien

yo tengo una confianza ciega, confiando que además fue inmediata, me incentivó a que lo haga. Era la época en la que uno necesitaba un productor para editar un disco. Ni se me pasaba por la cabeza hacer un disco sola, y mucho menos en esa calidad, porque yo grababa muy mal. Había toda una cuestión técnica de ganancias y volúmenes que yo no sabía. Las grabaciones, entonces, tenían una calidad deplorable, pero el espíritu musical que había ahí era la esencia de todo lo que hice después. Como yo no sabía y tenía una inseguridad terrible, deposité todo en Gustavo Santaolalla, el productor que elegí. Entonces él hizo lo que le pareció. Era la época del rock alternativo, entonces hizo que todo sonara más fuerte. Armamos una banda que sonaba bárbaro, pero el disco no me representa. No soy yo. Me gustan los arreglos, pero no me gusta la interpretación. Estas cosas no se las recrimino a Santaolalla. Son cosas que pasaron porque yo no supe manejar el tema. Por ejemplo, las bases de batería están llenas de cosas que para mí eran patrones que se tenían que repetir. Él limpió todo y usó esos patrones como fills para separar las estrofas. Eso le sacó galope al disco. Yo, en ese momento, no me daba cuenta. Para mí estaba todo bien. La culpa en realidad es de mi inseguridad como música. De ninguna manera le echo la culpa a Santaolalla.

... Los sonidos son como instrumentos para mí. Algunos de los sonidos que usé en *Segundo*, en mi tercer disco, *Tres Cosas*, los evité. Porque tenía miedo de repetirme, más habiéndome gustado tanto *Segundo*. Pero en el último, *Son*, los volví a usar. Me pregunté por qué había que dejar de usar sonidos ya usados, si son instrumentos. Sería como dejar de usar la guitarra. Los necesito. Así que los repito cuantas veces sea necesario.

... Yo no uso samplers, sino que grabo todos los sonidos en vivo. Después de *Segundo*, yo seguía bastante insegura. Me parecía que el vivo tenía que sonar igual que el disco, entonces empecé a tocar con pistas. A los cuatro shows, me di cuenta de que me quedaba muerta tocando arriba de pistas, porque salía con una intención distinta cada día, pero tenía que sujetar esa intención a la pista. Te dicta el tempo, que en el vivo es mucho más variable que en el disco. Además, no podés equivocarte porque la pista te delata.

... Cuando conseguí el pedal, Ale Franov se empezó a poner difícil. Se le complicaba ensayar. No podía nunca. Ale es un tipo muy generoso. En realidad tan independiente y egoísta que quiere que vos también seas independiente y egoísta. Y en eso, es muy generoso. Me dijo que yo tenía que poder prescindir de él. Que tenía que tener un show preparado sola, por cualquier eventualidad. Entonces, un día me desperté y empecé a armar la arquitectura de los teclados, cómo disponerlos de forma tal que pudiera tocar todo. Hice mediciones y todo. Recién después empecé a probar los temas. Y a usar ese pedal a lo loco. Ahí fue donde se armó la molécula Juana Molina. Y dentro de la molécula, descubrí un mundo infinito. Esto fue después de *Tres Cosas*.

... Tocar sola fue algo accidental. No hace más que afirmar que no hay mal que por bien no venga. Siempre que uno tiene que salir de una, aparece otra mejor, si uno la encara con cierto entusiasmo. Llegué a la libertad de sentir que puedo hacer lo que se me canta. Yo tengo el cerco de mis teclados. Allí dentro, me fui jugando cada vez más hasta llegar a momentos de climax total. Logré llevar la esencia a lo más exclusivo, poderoso y preciso.



... Encuentro grandes paisajes en la monotonía. Si mirás muy de lejos, parece una raya, pero cuando te acercás, ves todos los volúmenes.

... En vivo, improviso dentro de las pautas. Algunas cosas se van cristalizando. Voy probando y llego a un arreglo, o a una manera de hacer las cosas

que quedan como un arreglo. Y ahí se queda. Las canciones más "normales" como las de "Rara" tienen una estructura inamovible. Entonces, algunas van variando y otras no. Las que quedan cristalizadas, me parece que no tienen una mejor manera de hacerlas. Aparte, yo cambio las cosas sólo si me aburren. La gente quiere seguir los temas. Quiere cantar. Igual, termino cambiando las cosas que me parecen. Tampoco se puede satisfacer a todo el mundo.

...No tengo influencia de la literatura en la música. De hecho, nunca salgo de una letra. Siempre la letra se adapta a la música. Todo empieza en la música.

...Pero no sé qué me pasa con la música. Escucho los primeros-tres segundos de un tema y ya sé. Me aburrí. Hay excepciones, claro: una banda que se llama Animal Collective me gusta muchísimo. Los escuché mucho, mucho, mucho. Lo escuchaba y me sentía parecida, pero ellos son mucho más salvajes. Esa es la parte que les envidié. Como si publicaran su diario íntimo. Yo también quiero publicar el mío, pero ya está: ya lo hicieron ellos. De acá, me gusta Gaby Kerpel, Axel Krieger, Ale Franov. Ezequiel Borra tiene algo muy especial. María Fernanda Aldana tiene un disco que me encanta, que es un disparate total. No tiene ninguna sutileza y es bastante tosco, pero me encantó. Hay un chico que se llama Lego, que conocí por myspace.com, que nunca tocó. Ahora va a tocar en la Feria del Libro. Para mí lo más importante es que haya musicalidad. Si suena mal, suena bien, está bien o mal tocado es otra cosa, pero que tenga un alma musical es la clave para que algo me guste. A la mayoría de la gente lo único que le falta es musicalidad. ▶

ISTVANSCH

"... ME FASCINA ENSEÑAR."



Istvansch (Madrid, 1968). Ilustrador, diseñador y escritor de sus propios textos. Candidato al premio Andersen y primer premio Octogonal de Honor 2004 (CIELJ-RICOCHET, Francia). Es director de las colecciones *Libros-álbum del Eclipse* y *Pequeños del Eclipse*. Coordinó espacios dedicados al libro ilustrado en TV y radio.

Ha dado clases en todos los niveles de la enseñanza y escrito artículos para revistas especializadas en varios países del mundo. Sus reflexiones están reunidas en el libro

La otra lectura. Las ilustraciones en los libros para niños. (Buenos Aires, Lugar Editorial).

Una nota de Noelia Rivero

... Yo creo que me definiría como "Hacedor de libros". A mí me gusta el libro como objeto. Cuando empecé en esto pensé que era ilustrador, lo que pasa es que desde siempre hacía ilustraciones y escribía al lado y las montaba en página. Y yo pensaba que eso era ilustrar. Desde chiquitito, siempre..., siempre... Es más, en mi pueblo yo era de San Jorge, Santa Fe, hay algunos dibujos de chico en donde las frases que tienen ya percibís que no están en cualquier lugar, o sea es algo que surgió en mí desde siempre. Y cuando descubrí el libro para chicos, hice algunas otras cosas pero mi lugar es

el libro para chicos, descubrí un objeto fascinante en donde uno puede sumergirse y ahí sí crear combinando todos esos cables que yo siempre me salieron naturalmente: escritura, dibujo y diseño; y también podría agregar edición porque finalmente uno está pensando en determinado público, cómo va a ser recibido por ese público en cómo yo me voy a sentir con.... Por eso yo digo "hacedor de libros" porque cuando yo empecé pensaba que era todo ilustración y tuvo que venir alguien expresamente después de varios libros publicados ya con veinte años, tuvo que venir alguien a decirme "esto es

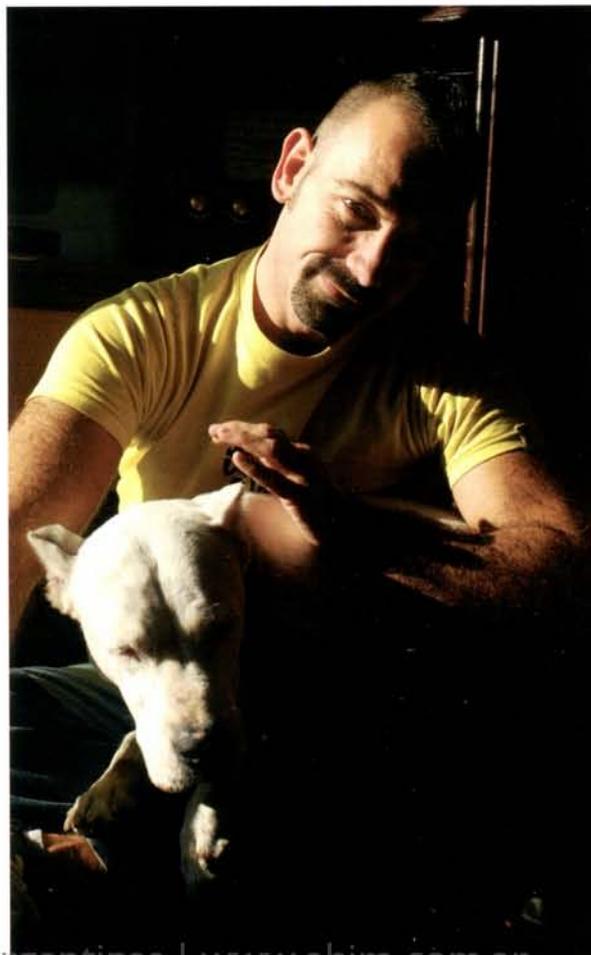
diseño”, y “esto se cobra”, por ejemplo (risas). Yo siempre hice libros con un proyecto gráfico muy completo en donde no era rellenar espacio con dibujos sino un conjunto.

... Mis primeros libros varios años fueron solamente de ilustración porque se me dieron en el campo de la ilustración las primeras oportunidades de trabajo, pero yo ya hacía historietas, tuve publicadas historietas, hacía guiones y cuentos y ilustraba. Hasta las mismas carpetas escolares son como libros.

... Mi familia ha sido siempre muy lectora, en casa siempre hubo bibliotecas inmensas, las bibliotecas de mi casa de familia son muy grandes, altísimas, y todo doble fila porque no hay espacio para nada, ahora mi viejo sigue leyendo, no para de leer nunca y los libros desbordan, ya están en el piso es Babel... y yo conviví siempre con eso. Yo nací en España porque mis padres estaban allá trabajando, habían viajado mucho, soy de un pueblo que ahora es un poquito más grande, pero fue un pueblo donde mis padres eran uno de los pocos que habían viajado entonces eran como que tenían mundo, eran profesionales y viví en ese ambiente con esa presencia tan fuerte de los libros y encima padres que fomentaban mucho la lectura y todo lo que sea creativo. Entonces yo empecé a dibujar quien sabe cuando, y ellos todo bien, adelante, vamos. Fueron muy piolas. Y otros de los factores creo que fundamentales, nunca jamás hubo televisión, en casa, jamás. Trabajo con la imagen pero desde un imaginario de los libros, de grandes pintores, grandes enciclopedias, capaz que no teníamos para comer pero llegaban los fascículos de las enciclopedias de los pintores que nos compraban. En ese sentido fueron muy piolas.

... Yo hacía historietas, me gustaba mucho, publiqué en el diario El Litoral de Santa Fe, en Hortensia, en la Crisis de la segunda o tercera época, gané premios... y un día teniendo que venir para Buenos Aires, empezaba a hacer mis primeros golpes de puerta acá en Buenos Aires, me mandó el negro Fontanarrosa que había conocido en Rosario a Laura Devetach y a Sergio Kern? para que conozca. Y a la vez una vez que había ganado un premio en un concurso en Santa Fe, un artista de allá que se llama Sergio Fazzola un gran humorista, ahora se dedica a la fotografía, dijo: “qué bueno esto para libros para chicos”. Y entonces conocí a Laura, conocí a Sergio y después a Graciela Montes, que fueron los primeros que

me dieron un libro a dibujar y descubrí que ese terreno, el del libro, no era efímero como el de la revista, o sea la revista tiene una carga —yo soy un coleccionista de revistas—, pero muchas veces es destinada a durar una semana, un mes y después quedar relegada. En cambio el libro tiene destino de biblioteca. Y por otro lado a diferencia de la revista o del diario que era lo que yo conocía, el libro es terreno propio, absolutamente propio. Salvo los manuales. Pero en el libro para chicos que era lo que descubría era un terreno uno lo tenía entero, de la tapa a la contratapa, en la revista uno siempre está compartiendo con otros y bueno... me encanta compartir, pero el libro era una geografía en donde uno podía hacer un montón de cosas y de golpe crear un planeta propio. De principio a fin, incluso independientemente de los textos, por supuesto se une con el escritor en la corriente que fluye entre el texto y uno mismo, pero uno juega con eso y funda un nuevo discurso dentro de ese objeto en donde se retroalimenta con ese otro discurso que es el de la palabra y descubrir eso fue como una iluminación, fue como que me di cuenta. Es un terreno que me gusta, me siento cómodo y quiero investigarlo a fondo.





... Ahora estoy escribiendo un artículo en donde hablo de este encuentro que se da de la escritura y la ilustración en el libro álbum, como un género en sí mismo, más allá de la literatura infantil. Mucha gente pregunta por qué no hay libros-álbum para adultos. Sí los hay. Es más, hay muchísimos. Pero más allá de eso, los libros-álbum son comprados por muchos grandes para sus hijos, esto de alguna manera desarma, desarticula, la noción de “destinatario” que se cree prefijado, porque el destinatario niño que se piensa lo lee de una manera pero el grande se fascina y descubre otros sentidos que son tan válidos como el del chico. Entonces ahí es donde se produce ese choque, riquísimo choque, en donde aparece la pregunta, ¿por qué no hay libros para adultos? Pero si te gusta esto es porque de alguna manera también es para adultos y yo creo que es un gran que se ha hecho históricamente, creo que surgió en la década de los '80 esto de darle una edad prefijada a los libros, porque no la tiene, porque ningún libro la tiene aparte. Eso no existía hasta antes de los '80, básicamente porque lo que hacía la gente era leer y decidir si le gusta o si no le gusta, para mí o para quién es. Por supuesto que el chico decide, por los colores si es muy chiquito incluso, pero el adulto decide mucho, más de lo que piensa a la hora de comprar un libro infantil. Y además de pensar en el destinatario final (el niño) tiene que reconocer que está decidiendo él, porque hubo algo que lo atrapó. Hay libros que son más pedagogizantes, con cierta intención escolarizante, en donde sí se está pensando en un destinatario niño, pero después hay muchísimos otros libros en donde eso no se puede afirmar nunca. Los libros de

Anthony Brown, de Chris Alburn, Leo Leoni mismo, todos clásicos, supuestamente para chicos, los mirás y no podés afirmar que sean para chicos. Por supuesto que al chico le gusta, porque hay algo que al chico le va a fascinar en eso, y tiene que ver con el porqué yo me inclino por esto, porque hay un cierto gesto infantil en los ilustradores que tenemos en conservar una vivencia de infancia actual. No conservar lo viejo, sino lo actual. Yo cuando me junto con los chicos no es que me sienta a comprenderlos... ¡yo me peleo por los juguetes con los chicos!

... Muchas veces no necesito saber si al chico le va a gustar o no, porque en realidad deja de importarme porque sé que le va a gustar, porque confío plenamente en ellos porque yo siento que me estoy divirtiendo. Si yo siento que me estoy divirtiendo, está bien y si yo no estoy traicionándome con prejuicios, intelectualizaciones que se me estén mezclando, cuestiones de arte que esté metiendo, veo que estoy siendo sincero, ese destinatario chico yo sé que va a interpretar el juego. E interpretar el juego no tiene que ser necesariamente “entender”, puede ser también rechazar. Me interesa todo tipo de postura, la única postura que me da miedo es el desinterés. Si lo que produce algo es desinterés, ahí sí es donde fracasó el producto estético.



... Yo creo que sí ha cambiado la literatura infantil. Hasta los '80 cada uno decidía leyendo si le gustaba o no. La sobresaturación de títulos en el mercado, porque ahí es donde empieza a haber un crack en el mercado porque son tantos los volúmenes que se publican por año, que no hay humano que lo resista, esta lectura. Entonces se inventa este cartelito “para tantos años” con lo cual a lo que lleva es a no tener que leer el libro. Empezó a funcionar eso, pero avanzado los '90 eso empieza a entrar en crisis también porque lo que se ve es que la gente empieza a no leer, los maestros los bibliotecarios empiezan a no leer y a guiarse con el cartelito. Lo que ha



cambiado en este momento es la conciencia de que no va por ahí el camino y que la cosa está en leer. Igual hay mucha confusión igual, pero claro, hay tanto para leer, lo que se necesitaría es un poco de consuelo para los lectores y que sepan que es imposible leer todo lo que se produce en el mercado en este momento. Lo que llega a manos de uno, ver si uno puede abordarlo y decidir sobre eso. Lo positivo es eso, un crecimiento en la conciencia de cómo se aborda este tipo de libros. Otra cosa positiva es el lugar de los ilustradores, el lugar del ilustrador. Realmente pienso que ahora en Argentina estamos a nivel de pares con el escritor. Esto es como una cuestión social, no como una cuestión artística. Yo creo que como artistas siempre se estuvo. Ahora creo que hay conciencia de los ilustradores y también de los otros creativos dentro de los libros: editores, diseñadores, escritores. Sigue habiendo zonas de choque, pero yo creo que estamos en un momento lindo, promisorio. Lo que veo es que hay que abrir un paraguas, por si acaso, que no se convierta todo en campo de la imagen. Estamos en un momento que de repente todo es imagen. En los '80 los libros prácticamente venían sin ilustraciones o con viñetitas. Y después, en los que había, estaban como en un segundo plano: no se reflexionaba sobre la ilustración, eran un simple adorno, cuando incluso a veces, ni siquiera era un simple adorno, era una creación buenísima,

pero se la consideraba un adorno. Ahora que se le preste atención a este universo está buenísimo, pero ojo, lo importante es ver el todo, no el fragmento. Acá estamos especializados en ver fragmentos.

A mi taller lo titulo "Construcción del libro ilustrado para niños". No es tanto de ilustración, si bien tiro puntas a mis alumnos sobre problemas de la ilustración específicamente, pero a mí lo que me importa es discutir, hablar, ver cómo funciona ese objeto libro. Yo tengo alumnos que de golpe vienen con palotes para hacer un libro, y es totalmente válido que piense porque quizás sirva esa idea de construir un libro para después decirle a un ilustrador, "mirá yo tengo esta idea" pero hay códigos internos del libro, lecturas que se hacen adentro del libro, maneras de manifestarse como artista dentro del libro, y eso es lo que me importa mucho enseñar, me fascina enseñar.

TESTA

Una nota de Mateo García Haymes

... Creo que no existen diferencias entre la pintura, la arquitectura, la escultura y todo lo que puede ser expresión artística. Son, simplemente, distintos caminos, distintos modos de expresión. Vos podés pensar un cuadro o podés pensar un edificio. En el edificio tenés de arranque una limitación: va a vivir gente allí. En los cuadros, no vive nadie, sino que la gente los mira. Desde el momento en que en la humanidad se despiertan los modos de expresión aparecen similitudes. Entre el arte de cuatro mil años antes de Cristo, entre un arquitecto asirio, o un artista egipcio o griego y un artista actual no hay ninguna diferencia. No es que se haya ido aprendiendo y mejorando el arte y la arquitectura desde la época de los griegos hasta ahora. Cambia, pero no mejora. Y cambia porque cambian las intenciones. Pero también se vuelve continuamente a lo anterior, luego aparecen cosas nuevas y se resignifica lo viejo. Lo mismo pasa con las personas: los chicos, cuando tienen dos o tres años dibujan, y todos dibujan igual. En las cuevas de Altamira están las mismas manos que en las cuevas de la Patagonia dibujadas en las paredes. Y no es que vinieron desde Altamira a mostrarles a los patagones como pintar las manos o viceversa, sino que hay una cuestión instintiva, innata de las personas. De la misma manera, los gatos maúllan igual acá o en Europa. Y no es que los

"... NO HAY ÉPOCAS MEJORES
O PEORES PARA EL ARTE,
SIMPLEMENTE
HAY ÉPOCAS DISTINTAS."

Clorindo Testa (Nápoles, 1923) es, por la originalidad absoluta de su diseño, uno de los arquitectos argentinos más importantes del siglo XX. Se gradúa en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1948 y comienza en la época final del racionalismo argentino, siendo el mejor exponente a fines de los años '50 del movimiento brutalista mundial. Realizó obras representativas de la arquitectura de Buenos Aires, como la Biblioteca Nacional o el Banco de Londres, siendo este último uno de los ejemplos bancarios más importantes del mundo, por su carácter plástico e innovador, rompiendo con valores establecidos de la época. Testa es, además, un reconocido artista plástico.

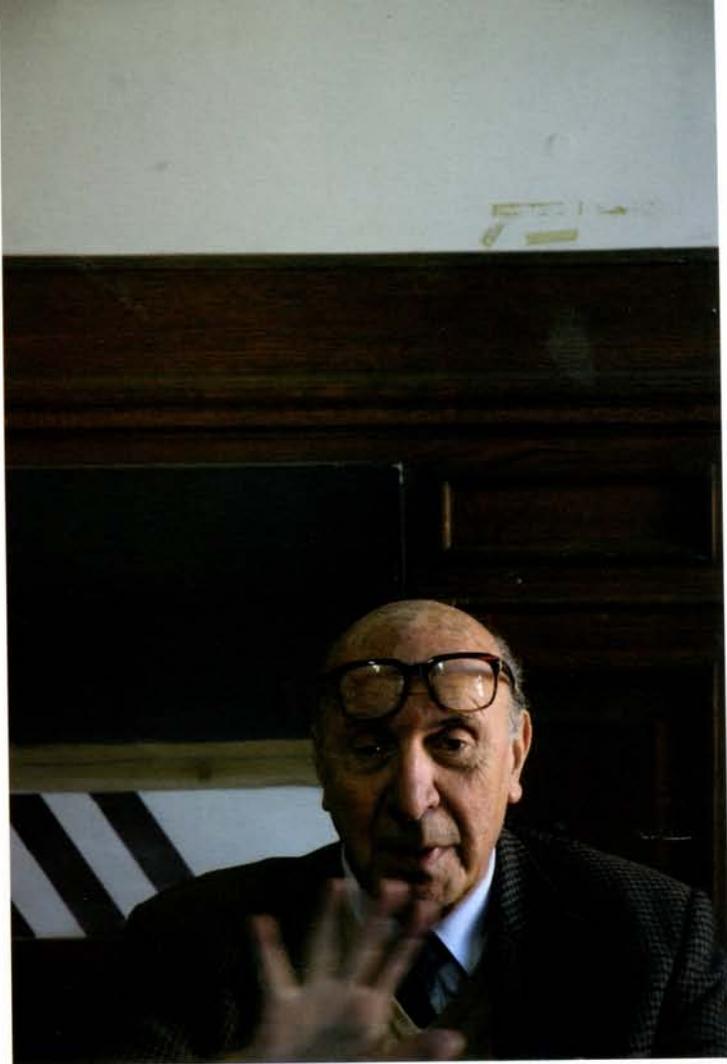
gatos europeos marcaron una tendencia a maullar. Con el arte pasa lo mismo: el hombre tiene dentro suyo, entre todas las cosas, un modo de expresión instintivo y similar, común a toda la humanidad. Lo mismo sucede también con la elección de la vivienda: los hombres prehistóricos vivían en cavernas, en todos los lugares del mundo.

... Lo que sí fue mejorando fue la funcionalidad. Si pensás cómo vivían en la época de la Revolución Francesa te querés morir. No había baños, no había esto, no había lo otro. Todo eso la gente lo va adquiriendo. Pero la funcionalidad no radica al arte. También está en todas las cosas modernas. Vos podés diseñar un aparato de televisión o un automóvil: eso también es un modo de expresión. Tanto el arte como la arquitectura evolucionan hacia lo funcional. Pensemos en los artefactos de baño: hay una diversidad enorme en ellos, que son un elemento meramente funcional. Los hay lindos, los hay feos, alguno te puede gustar y otro no. Entonces, está todo mezclado.

... La lógica capitalista puede restringir la obra de un artista. Pero también puede suceder que no lo haga. Hay edificios espectaculares hechos por grandes arquitectos, que los contrata una empresa constructora con una intención netamente mercantilista.

Existe, claro, un punto de partida: hay que construir una cantidad determinada de departamentos en una cantidad determinada de metros cuadrados. También se determina la superficie y los ambientes de cada departamento. A partir de ahí, depende de cada uno. Hay edificios que se construyen siguiendo esa lógica que son lindos y otros que son horribles. Eso sucede en todas las épocas: si pensás en el período barroco en Italia, inmediatamente surgen los nombres de Bernini, de Borromini y un par más, pero hay una cantidad de arquitectos que desaparecieron. Desaparecieron con sus edificios, claro. Sólo conocemos los edificios que quedaron registrados, que sabemos cuales son, justamente porque los hicieron Bernini o Borromini. Puede existir un edificio del 1600 que no se sabe quien lo hizo, porque no tiene nada de rescatable. El hecho por Bernini reúne características propias del arquitecto, que deja en evidencia la autoría.

...Parte de la manera de que Roma fuera toda una pasaba por la arquitectura. Había una arquitectura bajo estrictas características romanas en toda Europa, parte de Asia y de África, que daban la sensación de unidad. La arquitectura romana era la misma en todos lados. Cuando uno ve las fotos de las construcciones romanas, se requiere un conocimiento previo para identificar si esa construcción en particular estaba en Inglaterra, en Francia o en Asia menor. Y eso vale para otros ejemplos: las iglesias jesuíticas del Paraguay y de Misiones son iglesias barrocas, porque era esa la arquitectura del momento.



...En la época en la que yo empezaba, entre los '40 y los '50, había una manera distinta de entender el arte. Había pintura concreta y pintura figurativa. Los grandes nombres del momento eran Le Corbusier y Mondrian: dos maneras absolutamente opuestas de hacer arte. Vos tenías que elegir. En arquitectura era lo mismo: estaba Le Corbusier, estaba Mies Van der Roe y estaba Frank Loyd Wright. La tendencia natural de los alumnos de la universidad iba en tres sentidos claros: hacia la arquitectura de Wright, hacia las estructuras metálicas de Mies Van der Roe, o hacia Le Corbusier con el uso del hormigón.

No creo que la elección tuviese algún vínculo con la política, sino que era

una elección meramente estética. La influencia de Le Corbusier en mi trabajo se ve especialmente en los primeros concursos: en el Centro Cívico de Santa Rosa, en La Pampa, se ve el uso del hormigón muy propio de Le Corbusier. Ahí puedo adjudicar claramente su influencia.

Es lógico que la influencia se vea más clara en los primeros concursos, cuando uno recién comenzaba. Después, te vas olvidando. Además, las épocas van cambiando. No es lo mismo un edificio de 1950 a uno del 2007, en el lugar que fuere. Ahora no existe esa división que existía hace 50 años, donde las cosas estaban tan claras.

No existen tres escuelas como las de Le Corbusier, Wright y Van der Roe.



Hay una cantidad impresionante de arquitectos que construyen, pero no hay un nombre como en esa época. Lo mismo sucede en el arte. Hay miles de maneras distintas de hacerlo. Esto no significa gran cosa. Es simplemente un momento, una manera de ver las cosas.

... No hay épocas mejores y peores para el arte, simplemente hay épocas distintas. Cambian las preocupaciones y los elementos, principalmente. Hoy hay manifestaciones artísticas hechas con las computadoras, con las televisiones, con los films, etc. Eso existe ahora y no antes simplemente porque antes no se tenían los materiales para hacerlo. La fuerza creativa es siempre la misma. Y no sólo en el arte, sino en todas las disciplinas.

... El Di Tella fue muy importante en el arte argentino, y de Buenos Aires en particular. El apoyo de los Di Tella a los artistas fue fundamental y constante, porque duró como 10 años. Coincidió, aparte, con un gobierno militar muy extremo. Ningún gobierno comprende las manifestaciones artísticas, pero claro que si es militar, esta incompreensión aumenta. No tienen ni idea. Los militares son incapaces de captar actividades distintas a las tradicionales. El Di Tella tuvo que lidiar permanentemente con ello. Yo tuve mucha vinculación con el Di Tella, a pesar de pertenecer a la generación anterior. El Di Tella de la calle Florida lo hice yo con Francisco Bullrich. Lo instalamos entero, pero después aparecieron allí generaciones más jóvenes que yo. Nosotros participamos en los premios del Di Tella. Yo gané el premio en el año 62, Pucciarelli lo había ganado el año anterior y con eso se fue a Italia a radicarse definitivamente. Pero después todo el "movimiento Di Tella" lo arma-

ron las generaciones que en aquel momento tenían veinte años o menos. De todas maneras, a partir del premio Di Tella, conocí a Guido (Di Tella), con quien seguí vinculado siempre. Le hice los planos del Instituto y algunas cosas más. Ahora está el proyecto de la Universidad Torcuato Di Tella en la Avenida Figueroa Alcorta, frente a River. El Instituto sigue funcionando allí. Son esos proyectos que duran años. Eso sucede acá y en cualquier parte del mundo. Del proyecto original se conserva bastante porque el edificio está ahí y se lo va modificando, pero van apareciendo cosas nuevas, funciones distintas que al momento de iniciar el proyecto no se tenían pensadas.

... En ese edificio hay una instalación mía. Mientras se hacía la primera etapa, yo agarré los hierros viejos y otras cosas que hay tiradas por ahí y armé una instalación que representa



a las tres carabelas de Colón: la Santa María, la Niña y la Pinta. Representaba el viaje de descubrimiento del proyecto que empezaba.

... No dudo que haya renovación en la arquitectura y en el arte. Las torres que se construyen actualmente o la estética de las casas de countries es consecuencia de una falta de cultura, no de falta de renovación. La reproducción del chalet inglés, por ejemplo, y el gusto por ese tipo de arquitecturas indica una falta de cultura, porque los chalets ingleses no son propios del momento. Es como si hoy un pintor pintara como en 1910. Los countries están fuera del momento. Y no sólo por la arquitectura, sino también por la forma de vida. Pero eso no implica que en otras partes no haya renovación.

... Un edificio hoy tiene que ser absolutamente normal. Hay que pensar en las funciones que debe cumplir el edificio y hacerlo de la manera más simple. Eso no implica escapar a la expresión propia del arquitecto. Hay una cantidad de elecciones en ese proceso: algún color, alguna ventana frente a un paisaje, etc. El respeto por los habitantes de un edificio no implica en absoluto el abandono de estas elecciones. No hay que intentar convencer a quien va a habitar el edificio de lo que resulta conveniente según el criterio del arquitecto, porque el del habitante puede ser otro. Entonces, lo que el habitante quiere ni se discute. ¿Para qué vas a cambiar la manera de vivir de la gente? Los requisitos de la gente no funcionan como límite, sino que son las piezas del ajedrez con las que juega el arquitecto. De todas maneras, la gente que se acerca para que le hagas un edificio ya saben de qué se trata tu trabajo. A mí no van a venir a pedirme que les haga un chalet normal.

...En general, trabajo por concurso. Rara vez viene a verme un particular para que le diseñe la casa. Mi primer concurso fue cuando estaba en 2do. año de la universidad, en 1943. Y el último fue este año. Me gustan todos los trabajos que hice a lo largo de todos estos años. En cuanto al arte, siento más atracción hacia las últimas cosas, pero no porque no me guste lo que pinté hace 35 años, es que simplemente ya no lo hago de esa manera.

En la época del Di Tella yo pintaba cuadros en blanco y negro. Y en ese período de blanco y negro, que duró hasta el '65, gané el premio Di Tella. Después me invitaron al Premio Palanza y pinté algo totalmente distinto, con lo cual nunca más me volvieron a invitar a ese premio. De ese período me gusta mucho un cuadro que está en el MALBA que es una especie de círculo gris. Ese cuadro es de finales de los '60. Después del blanco y negro pasé a unos plegados con muchos colores. Ahora estoy haciendo una serie con números. Tengo uno que es una mezcla de la planta de la ciudad, la grilla porteña, y números del uno al diez.

... En arquitectura los períodos son paralelos. Ahora uso más colores. En los años '50 era más rígido todo.

... Arquitectónicamente, Buenos Aires es una ciudad muy abierta y con mucha luz. En esta esquina, que es Santa Fe y Callao, por ejemplo, tenés lotes vacíos, con un edificio que tiene planta baja y primer piso, nada más.

Está lleno de este tipo de edificios. Y quizás al lado tenés un edificio con medianeras. Y las medianeras, a su vez, están agujereadas por ventanas. Esa que está ahí, por ejemplo, yo la fotografié hace un par de años y ahora aparecieron ventanas nuevas que arman una



composición en cruz, y en el cruce hay una ventana redonda.

Esto lo podría haber diseñado un arquitecto, pero es incidental, porque nadie sabía de las ventanas que se estaban haciendo en los otros pisos. Así, hay una arquitectura que va cambiando: esa medianera ya no es la misma que la que era hace cinco años. Cosa que se produce gracias a que al lado hay un edificio bajo. Esta es una característica muy propia de Buenos Aires. En Europa, en general, los edificios son todos más bajos. Acá, el azar da características distintivas. Claro que, de todas formas, hay que controlar la emergencia de esas torres que están apareciendo cada vez más entre medianeras.

... Creo que todas las ciudades son distintas. Roma no se parece en nada a París. En Buenos Aires, la grilla permite un movimiento más fluido, hay más alternativas. En Nápoles, para ir de abajo hacia arriba tenés tres o cuatro lugares nomás, entonces es un caos total.

El problema en Buenos Aires ahora es que hay cada vez más automóviles. Por eso, se tendría que ampliar la red de subterráneos, un plan que viene postulándose desde hace años. ▀

CE ^{TATA}DRÓN

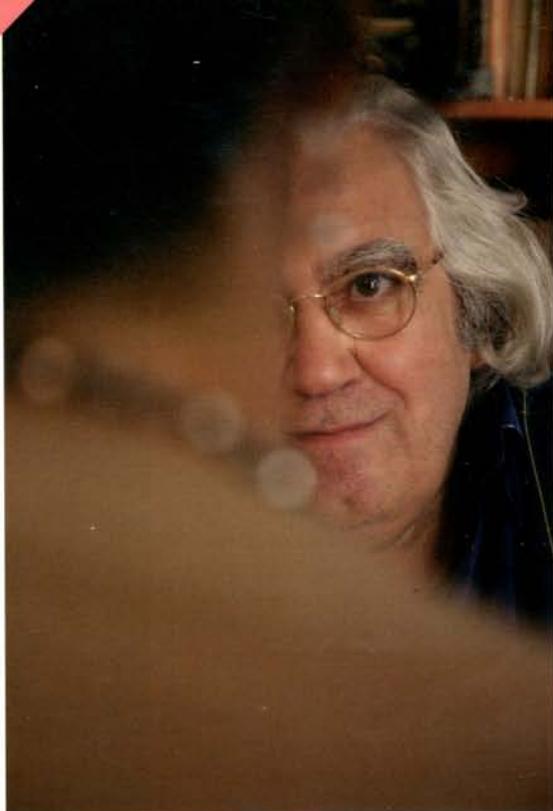
"... MI OFICIO ES LA EMOCIÓN."

Cantor, guitarrista y compositor, Juan "Tata" Cedrón nació en Buenos Aires en 1939. Su primer y legendario disco, *Madrugada*, con Juan Gelman recitando textos, data de sus 24 años. Creó su cuarteto en 1964 (junto con Miguel Praino) y el primer café concert porteño, Gotán, donde compartió escenario con los más grandes representantes del tango de entonces. Diez años después se radicó en Francia. El estilo singular y artesanal, fuera de cualquier moda, del Cuarteto Cedrón se escuchó en lugares del prestigio del Théâtre de la Ville y el Olympia, de París, y la Opera de Lyon.

Una nota de Laura Haimovichi

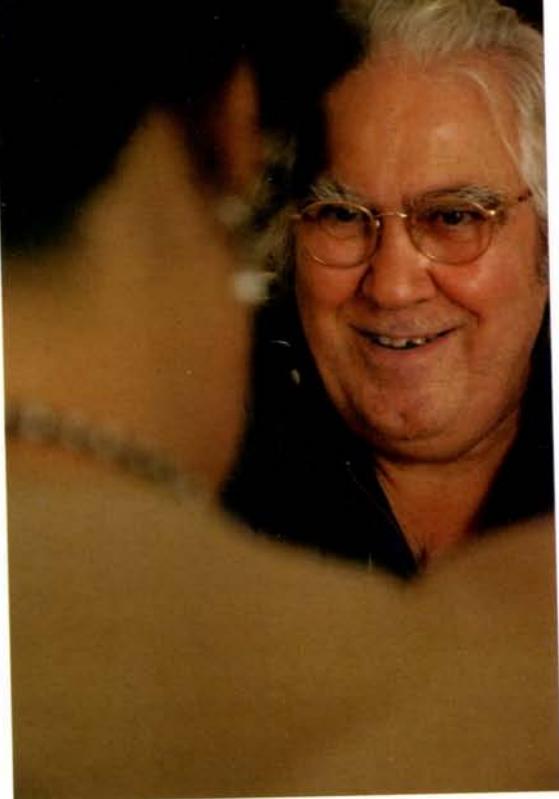
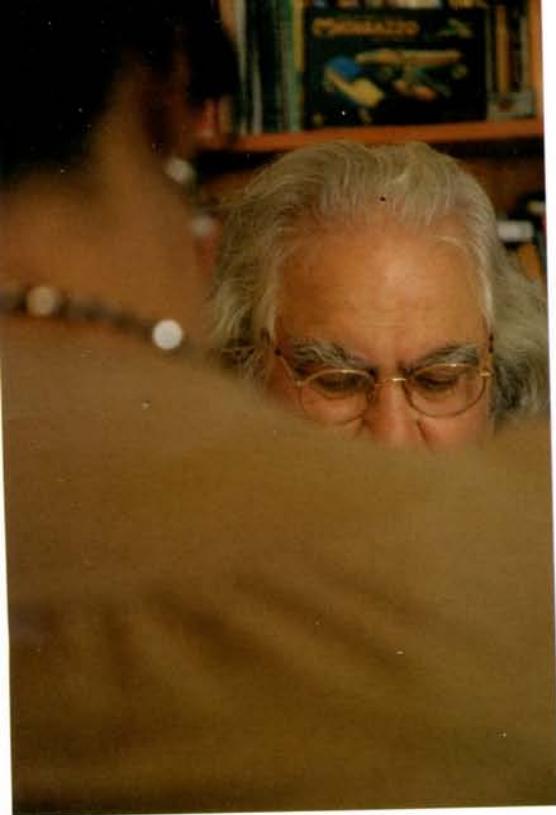
... Lo que hace que un músico sea popular o no es un misterio. Y es hermoso que sea así. ¿Qué es lo que hace que una música prenda en la gente de forma natural, como ocurre con el agua cuando forma un río caudaloso? Pero en los últimos siglos (se ríe) influyeron otros factores que no tienen que ver con el hecho artístico. Por ejemplo, la promoción. A veces, una expresión del arte se convierte en popular simplemente porque sucede y, otras, porque ese fenómeno, que puede o no ser interesante, es ayudado. Claro que están además los casos extraordinarios, como en la historia del tango, donde tenés un Gardel, que fue realmente una vedette, pasando por todo lo de los años '40 con Troilo, Pugliese y las grandes orquestas.

... Cuando uno hace cosas y está creando, no tiene que buscar la popularidad. Uno tiene que hacer lo que tiene ganas sin pensar en la repercusión. Esa sería la aspiración, y de hecho hay gente que ha creado sin importarle un bledo qué pasaba con lo que hacía y el resto del mundo, pero el ego existe y también es válido porque tiene que ver con que uno desea que lo mimen, que lo quieran. Es muy agradable cuando, a la salida de un show, la gente te saluda, te agradece y hasta te manda cartas.



... Las jerarquías, los géneros, los escalones es algo que arma la sociedad. Yo me caracterizo por pensar que el arte es uno solo. Como tantos otros argentinos, yo escuché mucha música. Este es un pueblo de inmigrantes, de gente abierta a toda manifestación, a toda expresión genuina. Claro que si tuviera que elegir un disco para llevarme a una isla, optaría por el último disco de Adolfo Avalos, que es un compendio de sabiduría. Será porque es un viejito, supongo, algo que hace que se tenga una intensa y profunda experiencia de vida. Como ocurrió con Pugliese. En el arte los viejitos logran una paz y una madurez que sólo se alcanza con el tiempo, porque el tiempo es amo y señor.

... Soy de una generación que se caracterizó por la ruptura, pero no sólo en la Argentina, sino a nivel mundial. Uno está inserto en su propio universo y en el universo general. En la Argentina, en el '55 hubo una ruptura social. Esto es una de las pocas cosas que he reflexionado en mi vida, más allá de que algunos me critican por mi filiación política, no la aceptan. Pero para mí el 16 de setiembre del '55 fue el día más nefasto de la historia. No es que ya se hubieran hecho las cosas. Estaba todo por hacerse, pero había un embrión de lo que había sido FORJA. Había finalizado la Segunda Guerra y gracias al deterioro de los países dominantes, los países periféricos podían pensar en sí mismos. Ese embrión eran las patas en la fuente, gente miserable, sin cultura, ignorante, que participó por primera vez en un ensayo de país. Ahora,



como entonces, está todo muy deteriorado. Pasó el vendaval, le rompió el techo al rancho. ¿Lloramos o hacemos un país para nuestros hijos? Ese deterioro no tenía que ver con una militancia partidaria ni con cantar *Viva nadie ni El pueblo unido jamás será vencido*.

Yo soy de 1939. Todo lo que sé, todo lo que aprendí me llegó por la radio. Por Nacional o Municipal. Escuché música clásica, Los Chalchaleros, Atahualpa Yupanquí... Pero luego entró la televisión, la penetración extranjera, las discográficas multinacionales, el Club del Clan, y empezó a dar vergüenza escuchar lo nuestro, y junto con eso aparecieron esos planes económicos que en los '90 terminaron de destruir el país. Entonces fue que arrancaron. Ahí yo me di cuenta de que había un eslabón que se había roto y que nosotros, desde la música, podíamos colaborar para unirlo, y empecé a entroncarme.

... "En la música hay infinitas opciones pero hay que elegir la correcta. Por eso escucho música, para aprender. Mi viejo, que era artesano, mecánico, escritor, cantaba muy bien en el baño, nos crió leyendo a Almafuerte y *Rebelión en la granja*, escuchando los tangos de Salgán, Troilo y Grell, que son genios absolutos. Mi vieja cantaba bien en italiano. Mi música se fue haciendo de la mezcla entre esa herencia cultural y mi encuentro con el ambiente intelectual. Trato de escapar de los convencionalismos. Yo evito la caricatura del tango, aunque hay inflexiones de la voz y los instrumentos

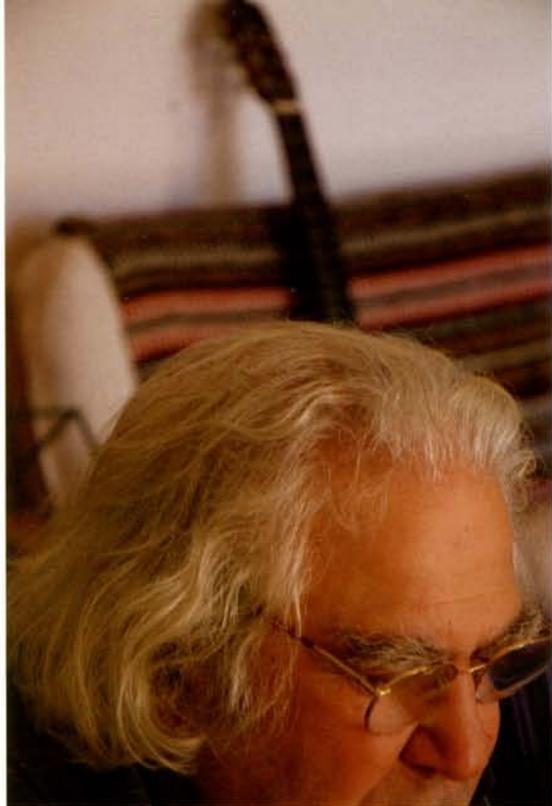
que son profundamente culturales y que están en la calle, no en los libros".

Hablando de *Rebelión en la granja* de George Orwell, que lo leí en el 49, hace poco me di cuenta que yo había entendido todo al revés. Pensaba que eran las bestias las que habían ganado. Eso era lo que había quedado en mi mente, esa ilusión y eso es lo que me hace pensar que algún día vamos a ganar

... Cuando empecé no tenía pares artísticos en el tango. Estaba la pesada de los 50: Troilo, Pugliese, Di Sarli, Rivero, Vidal, queridos y talentosos músicos. De nuestra banda, la vedette era Piazzolla. Con el cuarteto hicimos un sólo tango suyo: *Río Sena*. En Radio Municipal, en el 64. Ahí lo que pensé fue que no había que seguir tocando a Piazzolla porque lo que él tenía era un estilo que, como soy camorrero, para mí era un tic.

De mi generación, casualmente, la mayoría imitaba a Piazzolla. Los chicos de ese tiempo decían que hacer tango era ordinario, les daba vergüenza llevar el bandoneón a la escuela para después irse a ensayar. Esto me lo confesó un bandoneonista. En folklore sí, mis pares eran Jaime Torres, los Zupay, los Huanca Huá.

... ¿Que hace falta para dirigir? Es una fuerza interior, algo corporal. Yo no estudié dirección y tengo la experiencia del cuarteto, que fue toda una experiencia colectiva con



César Strossio y Miguel Praino, aunque el que proponía era yo. Mejor dicho el que decía siempre que no porque si decís que sí se pierde la gracia y no sirve más. Yo soy de llevar a la música y a los demás con mi cuerpo, de arrastrarlo en mis huesos. Di clases en el CNR, el conservatorio musical de Lyon, con 3.800 alumnos donde una de las clases era de interpretación de tango.

... Un momento en mi vida del que me nutro para componer y al que siempre vuelvo es cuando salí de la adolescencia. Yo hacía música clásica pero después empecé a componer. Y lo que más me sensibilizaba y aún me sucede son las relaciones, las discusiones, el intercambio, la alegría de encontrarse con otros compañeros. Vivíamos en La Boca, en la calle Suárez, con Saranitri, el Cachete González, Bonet, Brouillon. Venían Alonso, Policastro, Castagnino y siempre había discusiones con esos artistas plásticos. El único músico era yo. Siempre me gustó trabajar en grupo, como decía mi hermano Osvaldo, que era arquitecto y mellizo de Jorge: "Yo nunca hice nada solo. Ni siquiera nacer".

... Mi viejo siempre nos reunía. Cuando a los 10 años míos nos fuimos a vivir a las afueras de Mar del Plata, al campo, sin luz y sin agua, lo único que teníamos era la tierra, el agua y una vitrola con un solo disco, uno de Pugliese que tenía Barro, Pasional y La cachila. Papá incluso le armó un

molinito a mamá, un horno y un lavarropas con un motorcito que tenía por ahí. A la noche, nos juntábamos bajo la luz de un farol a querosén con cinco vecinitos de origen yugoslavo, los Cancic, que eran haceros grandes, enormes y nos hacían cantar a todos. Yo aprendí el teatro del mundo escuchando Las dos carátulas por Radio Nacional. Ahí conocí a Calderón, Ionesco, O'Neill, Tennessee Williams, Cervantes, Florencio Sánchez. Por eso, y esto lo estoy descubriendo ahora, yo hago todo mezclado. Puedo hacer Molina y Tuñón, Almafuerte, que era el tío de Alfredo L. Palacios. Fue mi hermano Alberto, al que acabo de perder, el que me introdujo en la poesía, fue algo muy dulce. Cortázar nos decía: Los hermanos Cedrón son como el chocolate: andan siempre en barra.

... Yo tenía veinte años y hacía Manzi, Cátulo Castillo, Celedonio Flores, pero mi hermano Alberto, y esto fue muy dulce de su parte, me propuso ir a ver a un poeta nuevo, Juan Gelman, que trabajaba en la agencia de noticias Nueva China. Fui sin leerlo y Juan que es especial, medio acre como dirían los franceses, me tiró su *Velorio del sordo*. Un día apareció Tuñón en la casa del pintor Roberto Brouillon, que era un tapado. Ahí estaban José Peroni, Moltini, todo el PC y escuché *Y la muerte no tendrá poder* de Dylan Thomas que me pareció de una polenta infernal, como *La cerveza del pescador Schillingheim*, de Tuñón, que la vengo haciendo desde el 60. De Tuñón, empecé con *La Fogata de San Juan*, después seguí con *Los ladrones y Eche 20 centavos en la ramura*. El ya se había jubilado pero seguía yendo a la redacción de Clarín por las mañanas. Tengo una imagen kafkiano porque estaba solo rodeado de armarios metálicos. Cuando escuchó las canciones con sus poemas se le cayeron las lágrimas. Me dijo cosas como: "Ay, si viviera el malevo Muñoz", "Usted favoreció mis poemas" y que antes, cuando no tenía letras, el tango era alegre pero después se hizo triste, rencoroso como decía el viejo (Juan Carlos) Onetti. Después, con Tuñón, su esposa Nélida y su hijo Adolfo, fuimos muy amigos. Ibamos los domingos con mi hijo Román a comer a su casa. Tocábamos el timbre, el espiaba por la mirilla y se ponía el saco: era un gentleman. Tenía una bolsa de anécdotas y me formó en la bondad, el desinterés, la solidaridad, los consejos a los jóvenes y el asombro. Tengo acá a la vuelta de casa un tipo, Federico, que hace pastas con la mano y me dice "Lo hago para que la gente se asombre".

Raúl decía que un artista tiene que serlo en la vida y en la obra. Si eso no se da, algo anda mal, algo anda mal.

... Yo no sé porqué me fui. Tampoco porque volví. Soy un intuitivo. En el 75 ya estaba peligroso y le escribí en un papelito a Fito Tuñón que probablemente no volvía, nos faltaba el aire, nos asfixiábamos acá. Se rompió el rancho. Alberto voló conmigo. Volví hace tres años, lo que dejamos no está más. Hicimos una obra, castillos, sembramos ilusiones



en otro lado. El año pasado hice una obra encantadora con textos de Roberto Arlt, pero no “funcó”. ¿Por qué? Porque no estábamos ligados entre la gente y yo estoy acostumbrado a trabajar con un grupo estable. Con el cuarteto pasa igual. Hay chicos jóvenes y tienen que vivir en Europa porque necesitan cobrar en plata europea. Es una realidad.

... Con Cortázar fuimos amigos. Yo lo contacté para que nos ayude en las épocas duras y él quería juntarse conmigo porque yo hablaba un argentino que él hacía mucho que no hablaba y quería recuperar. Nos juntábamos a comer empanadas. El escribió el cuento *Los amigos* sobre nosotros. Siempre venía un inglés, que era un Lord, pero andaba de mochila y mameluco y se lamentaba: “fatalmente la noche ha terminado”, decía.

... Estudié la guitarra de oído con un tanguero de Mardel, me llevó a verlo mi hermano Alberto, como siempre. Los poemas mayas que canto, también me los presentó él, que acaba de morir. Aquel tanguero de Mardel era un mafioso, cafiolo, ladrón, chofer de unas viejas. Yo tenía 14 años y él cantaba muy bien. Y me enseñaba: “cuando la luna serena”, esa que cantaba Gardel. Después aprendí solfeo con un catalán y guitarra con otro músico. Ya en Buenos Aires, en el conservatorio municipal, el maestro Jorge Gomez Crespo me enseñó muchísimo. Y en el Collegium Musicum, tuve de profesores a Opitz y a Graetzer, que era bárbaro y me trans-

mitió el método Hindemith y un poco de armonía. Como autodidacta, fui leyendo cosas y para el trabajo de arreglos y composición aprendí mucho de Osvaldo Tarantino y de Eduardo Rovira. Y ahora, para disfrutar, escucho a Avalos, Los Quilla Huasi del comienzo, Ramón Ayala y los tangos de Gobbi, Caló y Raúl Verón.

... Soy una persona con una sensibilidad especial, mi oficio es la emoción y en la música encuentro la vía por la que canalizarla. El sonido produce una estética y creo que eso es lo que más me gusta de la poesía que me gusta, su sonoridad. Celedonio Flores, por ejemplo, escribió “Desde lejos se te embroca pelandruna abacalada” Me gusta su gracia y el humor que tiene. Hay textos que son hallazgos, graciosos y agradados. ♪





Una nota de Pablo Besse

ROGELIO

POLESSELLO

... Siempre supe que quería ser artista plástico, de chico hacía dibujos, historietas. Mi formación tiene que ver con la escuela de Bellas Artes y con la negación de la escuela de Bellas Artes. En los últimos años cuando ya nos recibíamos, prácticamente abandonamos las clases de dibujo y de pintura y junto con Le Parc, Wells y muchos otros trabajábamos en monocopias, nos íbamos a la parte de grabado y no hacíamos grabados propiamente dichos sino monotype, monocopias. La monocopia consistía en un trabajo más gráfico y con más libertad porque podíamos ver el resultado casi de inmediato, trabajando sobre una plancha de metal o de madera, recortando papeles, entintando papeles y armando cosas que reproducíamos en forma inmediata. Lo que aprendimos, en mi caso gracias a la intervención de un profesor que tuve, Otano, comprendimos que no es la mano que dibuja sino que es la mente que dirige la mano que dibuja.

Lo que nos pareció revelador es la idea de volver al arte como cosa mental. Básicamente yo trabajé de esa manera, conservo todavía varias de esas piezas de las que nunca me quise desprender, son piezas del año 1958, salvo una que está en la colección de Eduardo Grüneisen, y algunas de las primeras que se vendieron en Washington y otros sitios.

"...ESTOY COMUNICANDO UNA PASIÓN, LO QUE YA ES BASTANTE."

Rogelio Polesello (Bs. As., 1939) es uno de nuestros artistas plásticos de mayor trayectoria. Ha realizado exposiciones en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Ha obtenido, entre otros, el Primer Premio del Primer Salón ESSO, Washington; Primer Premio, Premio Braque MNBA; Primer Premio Quinto Salón Artistas con Acrilicopaolini; Primer Premio Símbolo ENTEL; Premio Especial Konex a la Trayectoria; Premio Prilidiano Pueyrredón, Fundación San Isidro; Gran Premio de Honor del LXXVII Salón Nacional; Primer Premio Swissair-Realis & Chateau; Primer Premio Alto Palermo.



... Al mismo tiempo que hacía monocopias yo diseñaba gráficamente, ese fue el punto de partida porque sentí que era más importante la parte gráfica y la idea anterior a la obra, cuando la pensaba. Tuve dos etapas que se contradecían por que también intentaba borrar con el pensamiento, más relacionado con el action painting, trabajaba con elementos geométricos y después arrojaba pintura sobre la tela y trabajaba con una espátula de goma, con las manos o con pinceles como borrando toda esa cosa o superponiendo. Siento que esto enriqueció mucho mi trabajo y mi pensamiento en los años '60. Esto tiene que ver con un recuerdo gráfico de mi parte, de cuando visitaba las imprentas en donde estaban imprimiendo diseños que hacía y veía que para llegar a la calibración justa de la máquina se usaban pliegos que se sobre imprimían, entonces me fascinaba esta superposición de una cosa que no tenía nada que ver con la otra.

... Mi obra de esa época tiene relación con eso, todo tiene una referencia con lo que uno hace a diario. Después seguí trabajando en cosas más geométricas, siempre trabajé con unas tramas de puntos, que tenían que ver con toda la cosa de la impresión, la descomposición de la imagen para la



Sin título, 2005.

impresión en la que se veían las tramas que se forman con los colores magenta, cian, amarillo y negro.

En el año 1964, 1965 nos llamaron, a un grupo de artistas, de la Cámara del plástico para mostrarnos un material que a ellos les interesaba que los artistas utilizaran. Me acuerdo que cuando el ingeniero nos mostraba el material

inmediatamente tuve la idea de los puntos de la trama de impresión trasladados al acrílico y transformados en lentes. Creo que esta superposición mental que hice de los puntos de la trama de impresión sobre el acrílico macizo tiene reminiscencias de Italia, del Veneto, desde muy chico en la casa de mis padres jugaba con unos vidrios, que mi madre tenía, y miraba a través

de ellos y lo que veía era esto que hice con los acrílicos. Yo creo como decía Alejandro Otero, un gran artista venezolano, que en la vida hay que tener una sola idea y llevarla a cabo. Lo que hice hasta ahora es convertir en realidad ese sueño que veía desde chico a través de los cristales.



Sin título, 2005.

... En la escuela de Bellas Artes hice dibujos a carbonilla, retratos, copias de yeso, un montón de cosas que yo las veo hoy como innecesarias. Quizás necesarias porque las hice pero innecesarias para lo que es el pensamiento de hoy. Creo que aprendí mucho más de la parte gráfica que de la escuela de Bellas Artes, yo tenía profesores que en esa época se reían de Picasso, recuerdo que mi primer libro fue uno de Klee de Will Grohmann que me sirvió para despertar y confirmar cosas en las que pensaba y no estaba tan equivocado. Después vinieron los viajes, la posibilidad de ver los originales, no había Internet en esa época, no había tantas publicaciones, hoy todo eso cambió la comunicación es absolutamente diferente. Todo lo que veíamos nosotros era por medio

de impresos, encontrarme con originales fue fantástico porque la comunicación frente a un original es otra cosa, pura sensibilidad. Mi primer viaje fue en el año '61, en un avión a hélice, a una exposición que hice en Washington y después de ahí a visitar museos, pase por Nueva York en ese viaje los conocí a Fernando Botero, que en ese momento hacía unas carbonillas que valían us\$ 500 y a Armando Morales, un artista de Nicaragua que ahora vive en Londres, para mí fue una experiencia muy importante ese primer viaje. Después vinieron los viajes por América Latina, Perú, Colombia, Venezuela, El Salvador, Guatemala, México, donde realicé exposiciones.

... Yo siempre me preguntaba ¿Cuál es la diferencia entre un artista europeo o norteamericano? A ningún artista europeo se le ocurre pensar que está haciendo arte europeo, hace lo que hace y se acaba y lo mismo pasa con un artista norteamericano. Aunque en los EEUU sí hubo un planteo de reacción frente a la escuela europea, donde nace el Pop cuando Andy Warhol comienza a tomar los elementos cotidianos o Lichstein con las historietas, empieza a plantearse un punto de vista nuevo que curiosamente tiene que ver con la parte gráfica. Por suerte ese momento lo pude vivir a pleno en mi primer viaje en el '61.

... Los años '60 son para mí una etapa muy pasional, estábamos conectados

tados con Romero Brest con el instituto Di Tella, había mucha efervescencia, mucha creatividad, de hecho hoy están pasando cosas con estas obras que hicimos en los '60, acaba de salir en el remate de Christie's una por un precio record de us\$ 100.000. Hay un interés por todo lo que paso en esa época. En cierta manera el arte es intemporal, por algo esta pasando lo que esta pasando con esas piezas de acrilicos tallados que hice en el año '65, el otro día me llamaron de Maiami para preguntarme si la pieza que estaba en remate en Sotheby's era actual, si la había hecho hace poco.

El Di Tella fue un punto de partida para nuestra generación, al menos para algunos, se podría decir que fue una universidad de donde salieron cosas muy importantes. El Instituto nos daba mucho ánimo, artistas como Marta Minujín dejaron un testimonio muy importante de esa época. Nos está pasando que hay un retorno, un querer saber qué pasó en Argentina en esa época. Fueron muchas cosas disparejas, cada artista tendrá su explicación. Para mí que trabaje con mucha pasión desde ese entonces, veo los resultados de esto, que no es una carrera, sino es una tarea de todos los días, siento que hay una gratificación después de todo ese trabajo.

... Yo siento que hasta Paul Klee tiene raíces latinoamericanas aunque parezcan africanas, yo creo que hay una conexión mucho mayor entre lo que pasa en Latino América, Asia y África. A tal punto que creo que lo que estoy haciendo hoy es un gran ensamble de todo eso, donde puede entrar Japón, China, pueden entrar signos árabes, asiáticos, precolombinos, cada día que pasa creo más en esa mezcla de cosas.

Hoy hay una cantidad de artistas jóvenes muy talentosos, sería injusto mencionar a unos y no a otros, creo que hay una generación con mucho talento que de alguna manera recibió

la enseñanza de lo que sucedió antes como así nosotros también ya teníamos cierta base que venía del grupo Madí por ejemplo o maestros como Torres García, evidentemente hubo una cosa que pasó en el sur. Artistas realmente importantes, Del Prete, Xul Solar, Valle Planas, Berni, Pettoruti, Raquel Forner, y seguramente me estoy olvidando de muchos, había una base y esto prendió, ahora lo que hay que seguir haciendo es el trabajo de todos los días.

... El artista debe convertirse primero en espectador, porque es el artista el que debería estar preparado para asimilar lo que hace el otro. Trato con mi trabajo de producir una relación con el espectador, es lo que más me interesa. Habría que ampliar el espacio de exhibición, por eso me interesan las obras de arte dentro de los espacios públicos que se pueden hacer a través de gigantografías, impresos, pienso que es fundamental salir del ámbito de las galerías y los museos.

Tengo plena conciencia de lo que estoy comunicando, no es un mensaje que se pueda describir, estoy comunicando una pasión que ya es bastante.

... Cuando realmente siento que acumulé una cantidad de información y de sueños entonces puedo trabajar mucho tiempo sin parar, pero hay momento en que me dejo estar, planeo, y después aterrizo. Pero siempre estoy pintando, pintar no significa el acto de trabajar sobre una superficie, uno pinta cuando esta soñando cuando esta despierto cuando esta hablando. Hacer arte es establecer una relación, cuando uno puede relacionar una cosa con otra y se produce un chispazo, eso es lo importante, por lo menos para mí. Puedo estar mirando un periódico y veo una foto y después encuentro otra, las junto en mi imaginación y ya hice una obra de arte. Es como el latido del corazón, no para nunca. Hay un momento en que se concreta materialmente pero no para nunca. La imagen es como la de un malabarista que esta tirando pelotas todo el tiempo y en algún momento para y hace otra pirueta.

Cuando a Fellini le preguntaban como funcionaba su inspiración el contestaba "Con el adelanto", entonces estás ahí pensando algunas cosas y cuando se presenta la oportunidad de concretarlas lo hacés. ▶



URI
GORDON

Una nota de Martín Álvarez y Díez

... Pienso que tiene que haber un estudio global en artes en general, es importante, más allá de lo técnico. Creo que la mayoría de las escuelas de fotografía empiezan a tener en cuenta esto. Antes de dedicarme a hacer fotos estudié dibujo, pintura, grabado, un poco de todo, creo que todo eso te da una base. La formación en arte no es imprescindible pero es muy importante, la técnica sola no alcanza.

... Mi relación es con la imagen, y si bien la fotografía siempre estuvo presente, comencé a interesarme en ella en el año '77, '78 cuando estaba en Nueva York estudiando grabado con Liliana Porter. Ella estaba empezando a meter fotografía dentro de sus grabados. Así que empecé a interesarme, a leer mucho sobre fotografía para saber qué equipos comprarme es en el '80, en Israel, donde empecé a estudiar fotografía. Mi primer trabajo con una cámara de fotos estuvo relacionado con la danza, tema que no retomé hasta este trabajo que hice ahora. En Israel no trabajé con fotógrafos pero trabajé como camarógrafo, en el año '85, en la televisión. Estudié dos años cine en los '90. Uno con Rodolfo Hermida. El primer año de la FUC fue importante para mi formación y también la galería de arte de mi padre que fue marchand me permitió estar en contacto con los pintores continuamente.



De amplia formación en diversas técnicas artísticas (dibujo, pintura, escultura, grabado...) y diversas especializaciones en técnicas y estilos fotográficos), **Uri Gordon** (Montevideo, 1958), es un dedicado trabajador de la imagen, cuyo oficio lo ha llevado a trabajar tanto en Estados Unidos como en Europa.



"... EL FOTÓGRAFO TIENE QUE TOMAR DECISIONES EN CUESTIÓN DE SEGUNDOS."

... La fotografía digital es una herramienta, lo importante no es si es digital o si es analógica, lo importante es lo que querés decir. Por supuesto que cambia la manera de trabajar, la fotografía digital es más versátil, te da la posibilidad de ver inmediatamente la toma que hiciste y seguir elaborando la idea mientras hacés más tomas y corregís. Me interesa la fotografía directa así que en mi caso no hay mucha diferencia en hacerla digital, salvo el tema del grano que muchos se quejan por la falta del grano pero bueno, es diferente nada más, uno está acostumbrado, son muchos años de ver el grano en la foto. Además en lo digital pueden convivir instrumentos, en la muestra que acabo de hacer vinculada a la danza hice las tomas con cámara digital pero usé lentes manuales de hace veinte años.

... La fotografía va ganando lugar como obra de arte. Tiene que ver con los coleccionistas, los museos, las compras de la obra; hace unos años se empezó a vender fotografía y se está comprando en las galerías pero los valores son bastante inferiores a los de la pintura, tal vez podríamos asemejarla al grabado, hay autores que hacen diez o quince copias de una foto, otros hacen una sola copia, hay de todo. El mes pasado un fotógrafo alemán contemporáneo vendió una foto en más de dos millones de euros.



... También hay un tema con el soporte de la fotografía porque no tiene la duración del papel de un grabado, de una pintura, no se sabe cuánto tiempo va a durar. En Argentina todavía es difícil vender fotos de autor. Hay autores que se mueven en el exterior, no son muchos. Pienso en Marcos López. También mencionaría a Adrian Lestido, que anda también en documentales, un trabajo muy lindo.

... Lo más importante en una fotografía es el punto de vista del fotógrafo, porque en el punto de vista del fotógrafo es donde está la ideología, y eso me parece importante más allá de la

técnica. O sea, la técnica es muy importante para poder expresar lo que uno quiere expresar —si vos sabés manejar bien la cámara vas a saber qué hacer en la cámara para que la foto te salga tal cual vos lo querés—, pero después el punto de vista que es la relación entre las cosas dentro de la imagen eso es lo que marca tu ideología de alguna manera hablando en un sentido amplio.

La ideología es lo que vos querés decir, es lo que vos querés transmitir, después depende el receptor también, no siempre es lineal la cosa.

... Cuando hago fotos de cuadros, para libros, por ejemplo, ahí busco buena

técnica. Ponés la iluminación, ponés la cámara..., es algo totalmente técnico. Ahí no hay ningún punto de vista, lo único que me dio el hacer fotografía de cuadros es el ver muchos cuadros, y eso está bueno. Eso es lo único que me aportó el hacer reproducciones de cuadros digamos. Con la fotografía de escultura es diferente porque la iluminación, los claroscuros ahí ya tenés algo con el tema de la iluminación. Tiene que ver con lo que digo, que en cierto sentido la cámara sí captura la realidad y no solo la interpreta, la fotografía es solo una interpretación del mundo tanto como la pintura y los dibujos, esto relacionado con el arte en sí.

... El pintor tiene todo el tiempo del mundo para pensar que es lo que va a pintar mientras que el fotógrafo tiene que tomar decisiones en cuestión de segundos que tienen que ver con la parte técnica y la parte compositiva entonces eso hace al oficio del fotógrafo, por eso todo el background que uno tenga en cuanto a imagen es muy importante porque ayuda a componer muy rápidamente.

... Las fotografías por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía.

... Otra cosa, comparando fotografía con imagen en movimiento —digamos cine-video—, es que el cine o el video están hechos por imágenes que son secuencias. Donde de pronto tenés una curva que llega hasta un punto y después descende. Una historia es lo mismo que el guión, mientras que en la fotografía por lo general uno trata que ese punto de arriba sea solo el clímax, podría decir. No siempre se da pero, digamos, que también hay una diferencia.

Espero volver a la fotografía documental, que hice durante muchos años, mi desafío ahora es crearlo el tiempo necesario para hacerlo.



MARCELO
KATZ

"... UN BUEN INTÉRPRETE ES, A SU MANERA, UN COMPOSITOR."

Una nota de Laura Haimovichi

Marcelo Katz es pianista, compositor y docente. Integra el trío Zo'loka?, y el dúo Katz-Mogulevsky. Estudió piano con Elsa Púpulo, Francisco Votti y Adriana de los Santos, y composición con Julio Viera y Leo Maslíah. Integró infinidad de agrupaciones (La Orquesta de Jazz de la Universidad de Belgrano, La Porteña Jazz Band...) Como pianista y arreglador participó en diversas experiencias teatrales (*Variaciones cromáticas alrededor del naranja*, de Martín Bauer y Miguel Robles; *De Protesta*, de Alejandro Tantanian...).

... Uno no necesariamente debe entrar a la música temprano. Creo que, actualmente, cuando el promedio de vida se ha extendido a setenta y cinco, ochenta años, podés descubrir la música a los treinta, treinta y pico... Y está bárbaro que sea así. Si tu existencia está atravesada por la música es probable que tengas una mejor calidad de vida.

... Podés ser un excelente artista (músico, escritor...), pero eso no quiere decir que tengas un pensamiento sobre tu trabajo. No es lo mismo hacer algo que reflexionar o saber reflexionar sobre lo que hacés. Es distinto saber que se sabe que poder formularlo. El pensamiento no es una actividad que domine esta época. Un signo de estos tiempos es la poca reflexión o la falta de reflexión. El intercambio de pensamientos distintos suele estar ausente en este mundo globalizado, donde todo es bastante uniforme, como la ropa y los consumos en general. Recuerdo una entrevista que nos hicieron a Mogu (Marcelo Mogulevsky) y a mí cuando armamos nuestro dúo. El periodista señaló que hacíamos una música provocadora, y yo le dije: "No conozco esa frontera, pero si vos considerás que nuestra música es provocadora, me lo tenés que explicar". Para ese periodista, salirse del estándar es ser un provocador, pero en un sentido negativo. Y yo creo que si el arte no provoca, no es. Nos manejamos todo el tiempo con supuestos. En una entrevista que salió publicada hace poco, en Página 12, Ennio Morricone, el compositor de "Cinema Paradiso", dijo: "detesto la melodía". Un aparente contrasentido por el tipo de música que él compone. Pero él quería correrse del lugar en el que el periodista lo quería encasillar.

... Otro tipo que siempre te abre el pensamiento es Leo Maslíah, uno de mis maestros, y a veces contesta las preguntas que le hacen y en otras oportunidades se queda en silencio. Es que para él, una respuesta rápida, pueden ser una etiqueta, algo que él rechaza cuando aparece como un sustituto del pensamiento.

Pero hay descubrimientos que se hacen más tarde. Es más: hoy podés tener varios matrimonios y varias profesiones a lo largo de una vida. Además, si hacés todo a los treinta, ¿qué te queda para después? ¡Aburrirte! Es distinto cuando pensás en Schubert, Schuman o Mozart, que no vivieron más de treinta, treinta y cinco años, y sí o sí tuvieron su inicio temprano. Pero hoy, empezar a los diez o a los veinte, no hace diferencia. Lo que hay que tener es el valor de quebrar en algún momento y empezar a ser otro. Lo que es difícil es alcanzar un sentimiento de plenitud con la música antes de los cuarenta, pero es igual con el resto de las cosas.

... Hay muchas maneras de trabajar para componer. Una que yo suelo usar mucho, al modo clásico, es tomar un modelo externo (esto sería el método tradicional) y traducir ese formato a mi persona o intentar que el alumno la traduzca a la suya, que la haga propia. Estoy juntando material que fui escribiendo en estos años con la idea de publicar un libro donde desarrollo la idea del adentro hacia afuera. Es decir, lo que yo hago es ofrecer los materiales para que cada alumno con su personalidad pueda crear su música. No digo improvisar, porque la improvisación se suele asociar mal al jazz y al blues como si fuera patrimonio exclusivo de estos géneros. Lo que creo que siempre debe estar, lo que el maestro debe propiciar, es la libre asociación de ideas, el animarse a tener pensamientos nuevos y la creación instantánea (aunque ésta última no en forma excluyente).

... Hay gente que se queda a mitad de camino de lo que quiere expresar.

No tiene herramientas, tiene una mala relación con el instrumento, no sabe cómo decir lo que piensa o siente, pero hay que ver qué entiende o como siente cada uno su relación con el instrumento. El caso más fantástico es Tom Jobim. Cuando lo escuchás tocar con Herbie Hancock, comparás y la digitalización de Jobim es de un diez por ciento comparada con la de Hancock, sin embargo, te quedás hipnotizado con él. Lo escuchás y decís: pero este tipo dice lo que yo quise decir toda mi vida. Lo mismo me ocurre con Bola de Nieve o con Art Tatum, que era como el dueño del piano. ¿Quién no querría tocar como él?

... Un buen intérprete es, a su manera, un compositor. Y los ejemplos más grandes los podés ver dentro de la música clásica, donde todo es más rígido. Yo, en el trío, destruyo los temas de otros para construir temas nuevos. En realidad, los recompongo, pero con mucho amor. Tengo que estar enamorado de la obra, es la única manera de que le dé vida. Primero hay que abandonar el pensamiento del compositor original, después tomarlo como propio y actualizarlo. Entre esos ejemplos de intérpretes que brillan como verdaderos compositores, citaré a Glenn Gould o a Martha Argerich haciendo la *Tocata* de Prokofiev, que no tiene nada que ver con la *Tocata* de Prokofiev, sino que es Argerich.

... Hoy es bastante complejo hablar de clásico y popular, estos conceptos son difíciles de entender porque son muy endeble las fronteras, sobre todo cuando lo que rige es el mercado, y se asocia lo popular con lo masivo. Un par de cánones de trabajo que tienen



que estar en la música clásica, con su formato más bien rígido, es un tipo de toque parejo, con las notas sonando de la misma forma y un fraseo estandarizado dentro de un determinado estilo. Prokofiev es desordenado, su rítmica no es pareja, tiene una libertad que sólo se da en los músicos populares. A mí me gusta la visión del jazz que

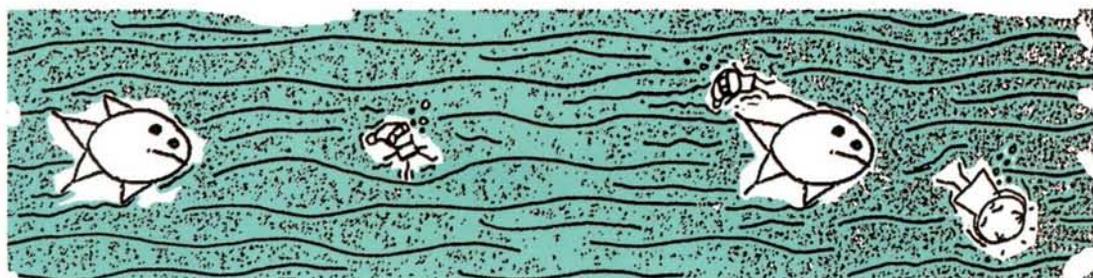
tiene Stravinsky más que la de muchos jazzeros y, a su vez, me gusta el pensamiento integral de un Duke Ellington, más afin con el clásico. Las definiciones tradicionales no encuadran hoy en día, son forzadas. ❧



EL HOMBRE PEZ

CONTRA EL DOTADO PSÍQUICO
Invitado: **EL SOMBREROTE**

por Sebastián Bandín



L. h. LAURA haber

Galería de Arte

- Aizenberg
- Arden Quin
- Battle Planas
- Badii
- Blaszko
- Bolivar
- Bony
- Cabado
- De la Vega
- Former
- José Franco
- Carlos Gallardo
- Gurvich
- Hlito
- Iommi
- Macció
- Nigro
- Ontiveros
- Parcero
- Pereira
- Pettoruti
- Pierri
- Quinquela Martin
- Roux
- Seguí
- Spilimbergo
- Srodek-Hart
- Van Asperen
- Van der Grijn



Carmelo Arden Quin. *Cosmópolis Nº 1*, óleo/cartón 35 x 48 cm, 1946.



Martín Blaszko. *Pórtico*, Bronce, 36 x 24 x 11 cm, 1949.



Adolfo Nigro. *Tierramar*, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 2006.



Pablo Cabado. *Pileta olímpica*, archival pigmented print, 112 x 140 cm, 2006. Premio Klemm 2007.



Enio Iommi. *Tensión*, hierro y madera, 90 x 75 x 11 cm, 1947.



Carlos Gallardo. *On & Off (Rpm 1)*; metal, disco de pasta, compás, partes de balanza, reloj, máquina de escribir, diskette, tubo de acrílico; 55 x 39 x 20 cm, 1999.



Jorge Pereira. *Multi-espacial*, acrílico s/ madera y tela, 40 x 122 x 2,88 cm, 1946.



Duilio Pierri. *Paisaje*, óleo sobre tela, 90 x 90 cm, 2006.



Raúl Lozza. *Objeto espacial Nº 184*, óleo sobre madera, 91 x 68 cm, 1948.



Daniel Ontiveros. *Kapital*, instalación, 60 x 300 cm, 2006.



Adolfo Nigro. *Cielo errante*, acrílico, 80 x 100 cm, 2007.



Guillermo Srodek-Hart. *La casa de los 1000 recuerdos*, Fotografía toma directa, 80 x 100 cm, 2006. Premio Petrobras 2006.

ARTISTAS DE PRIMER NIVEL / ARGENTINOS E INTERNACIONALES

Del 8 al 16/9: Feria de Anticuarios 2007 - Palais de Glace - Posadas 1725
 Del 8 al 16/10: Expotrastiendas 2007 - Centro de Exposiciones - Figueroa Alcorta y Pueyrredón

O'Higgins 1361, (C1426BHA) Buenos Aires, Argentina - Teléfonos (5411) 4784-2426 / 4786-5814

Fax: (5411) 4308-1125, e-mail: laurahaber@fibertel.com.ar - www.laurahaber.com.ar

VIVÍ LA NUEVA ERA DE ESPLENDOR
DE CHAPELCO.



La elegancia, la sobriedad, la autenticidad y la modernidad renacen en el cerro. Renace Chapelco

Nueva silla cuádruple Doppelmayr: doble de velocidad, doble de capacidad.

Primera aerosilla desembragable nueva, en Argentina.

Nuevo sistema de gestión, venta y emisión de pases al cerro.

\$3.000.000 en renovación de equipamiento.

\$25.000.000 invertidos en total para esta nueva temporada.

Vení a disfrutar con tu familia de un Chapelco que hace tiempo no era así

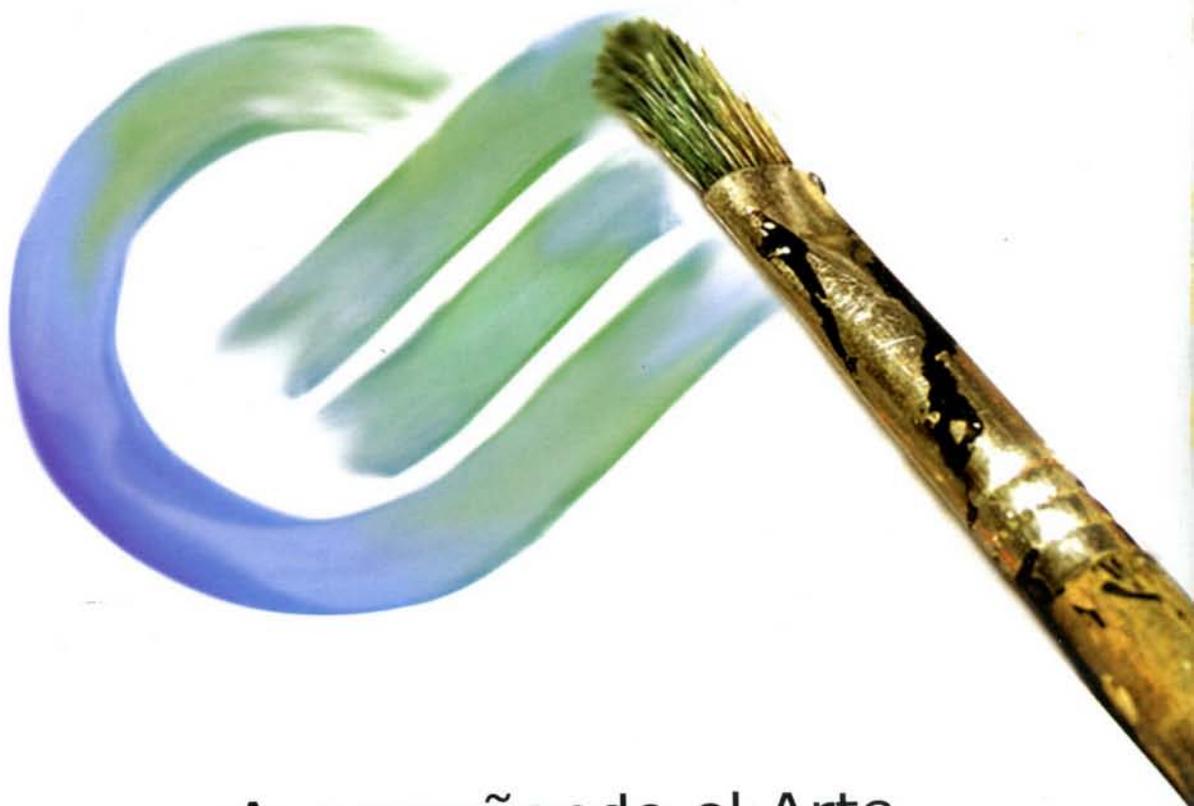
(011) 535-CHAPELCO (24273)

www.cerrochapelco.com



chapelco

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | VELA DE SIEMPRE, COMO ANUNCA

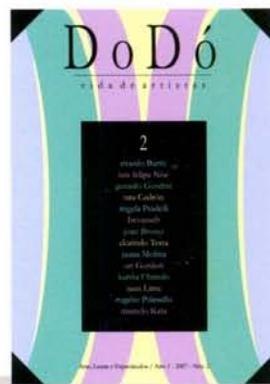
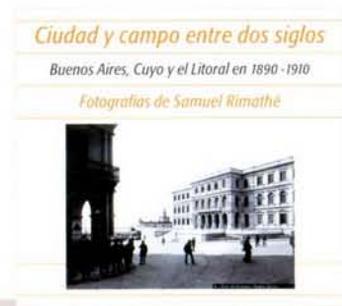
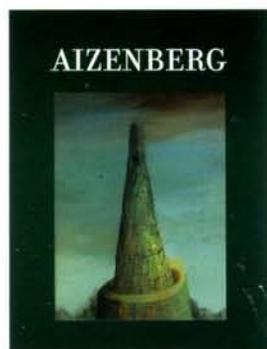
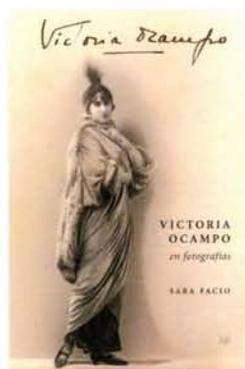


Acompañando el Arte
en todas sus expresiones



NCR

Transforming Transactions
into Relationships



**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


DYP SA
INTERNATIONAL

DYPSA, DESARROLLOS Y PROYECTOS S.A.


VIVA
AMBIENTES Y EQUIPOS PARA VIVIR

BANGLADESH BO


Atrea
SHOW DOVA


MAYFOL