CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
IECH

Grandes Líneas

GRACIELA TAQUINI Y RODRIGO ALONSO CURADORES DE VIDEOARTE

"El arte que no subvierte a la realidad, no sirve"

JUAN AGUZZI

HÉCTOR RIO

Para los especialistas, recién en 1988, cuando se vieron en la Argentina trabajos de Bill Viola, se pensó en la especificidad del género

Graciela Taquini es docente e investigadora, y coordinadora de Artes Electrónicas de la Dirección General de Museos del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Es también realizadora, guionista y productora de videos sobre arte.

Rodrigo Alonso es docente de Historia de las Artes Plásticas en Filosofía y Letras de la UBA; crítico de arte especializado en videoarte y arte digital; ha sido curador en el Centro Cultural Recoleta y es asesor permanente del Museo de Arte Moderno.

La ocasión para conversar con ellos sobre la historia del video experimental, los circuitos de difusión y la legitimación del videoarte en el último lustro, fue la presentación del libro *Buenos Aires Video X*, compilado y desarrollado por Taquini y Alonso y que recoge los últimos diez años de video de creación en Buenos Aires. Actualmente Taquini y Alonos coordinan el ciclo *Rec-Play*, que se emite los martes a las 22 por Argentina Televisora Color

—¿Cuál es el agua que pasó bajo el puente desde los inicios del video experimental?

—(Graciela Taquini) Cuando comenzó el video en la Argentina era como una bolsa de gatos donde estaban todos los que utilizaban el video como forma de expresión. Algunos no sabían bien qué era el videoarte. Otros tenían una vaga idea porque habían visto algo de eso en Europa. En 1988 se hace una muestra en la que se ven algunos trabajos de Bill Viola (factótum norteamericano del videoarte). A partir de ahí muchos jóvenes comenzaron a reunirse para pensar un poco cuál era la especificidad del video. Todos fueron pioneros hasta que se configuró una nueva idea sobre cómo trabajar los géneros, una nueva forma de narrar, una nueva forma de diseñar la pantalla, de utilizar esa idea que tiene el video de fagocitar todo; es decir todo eso apuntaba en contra de la televisión y lo que se hizo en un principio fue bastante importante.

—¿Esa intención de confrontación con la televisión se fue modificando después?

—(Taquini) Sí, creo que sí, además esto nace en el 88, cuando todavía no existían los canales de cable, apenas si se veía un videoclip en algún programa nocturno. Lo más vanguardista era (Roberto) Cenderelli. Hubo como un auge, la gente se sentía partícipe de una nueva movida. Después el video empieza a tener un lugar muy claro de circulación en el Instituto Goethe, la embajada de Francia, algunos centros culturales; curiosamente el Estado argentino no hizo nada por el videoarte, recién ahora participa al haber comprado algunas cintas para el Museo Nacional de Bellas Artes, y recién hace un año se hizo un programa de televisión con el videoarte. Aun así la promoción y el apoyo se debe a entidades extranjeras, la Rockefeller Foundation, el gobierno de España, las embajadas de Francia, de Alemania, de Estados Unidos.

Ahora, en cambio, el videoarte está en el establishment, está legitimado; está en los museos, en las galerías, en colecciones particulares, está en la historia.

—¿Esa búsqueda del espacio televisivo de la que hablaban, tendría que ver con una aspiración de llegada más masiva?

—(Alonso) Yo creo que tiene que ver con el soporte, es como el medio natural.

—(Taquini) Ni pensaban que ese tipo de material podía llegar a estar, por ejemplo, en un museo, no tenían la más mínima idea de que hubiese una curaduría museográfica ni nada por el estilo. Lo que había eran centros culturales para difundirlo pero para coleccionarlo, escribir sobre él, guardarlo y conservarlo, todo eso no existió en los ochenta y hasta podríamos decir que tampoco hasta mediados de los noventa.

—(Alonso) Es también lo que le pasa al cineasta experimental que quiere proyectar su trabajo en un cine, frente al público. Con el video pasó lo mismo.

—(Taquini) Creo que el medio tiene que ser el cable.

—(Alonso) Después aparecieron los festivales de cine y video, entonces muchos de estos realizadores comenzaron a itinerar sus obras por estos circuitos, que en su gran mayoría eran internacionales. Tuvieron la posibilidad de viajar y la salida y el movimiento apareció con estos festivales internacionales y los nacionales como el Buenos Aires Video, el Latinoamericano.

—(Taquini) Y en este momento están las becas. Muchos jóvenes hoy aspiran a ir a los centros más reconocidos y especializados para poder realizar, en esos lugares que son inspiradores, sus propios proyectos personales. De todos modos el videoarte universal –no tanto el nacional– está empapando la televisión.

—¿Cuáles fueron las resistencias que tuvieron que vencer el videoarte o el video experimental para posicionarse de esa manera que ustedes señalan?

—(Alonso) Yo creo que realizaron un trayecto. Primero quieren ingresar a la televisión y ésta les da la espalda. Al no tener dónde mostrar sus obras, esta primera generación comienza a buscar sus propios espacios: aparece el ICI, el Goethe, ahí están Carlos Trilnick, Jorge La Ferla. Los artistas comienzan a formar asociaciones, a encontrar lugares donde mostrar sus obras. Después muchos artistas de una segunda generación comienzan a mostrar sus trabajos en los festivales internacionales y comienzan a producir para participar de ellos. Cuando llegan los nuevos videastas, ya en los noventa, encuentran que tienen espacios donde mostrar obras, instituciones que les pueden ofrecer dinero para producir, y comienzan a trabajar para esos espacios. Ahí es cuando se produce un cambio de mirada, los videastas toman conciencia de que lo que hacen es un producto artístico, que es un producto valorado por los festivales internacionales que ponen el acento en lo experimental, en lo estético, en la indagación sobre las posibilidades del video, en los procesos narrativos. En los noventa aparecen los museos y galerías interesándose por este tipo de material. El museo de ▸pág.8

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
IECH

FINA ESTAMPA

El Mirador Mele Bruniard

"Bestiario", un bello libro editado en Rosario, reúne reproducciones de ochenta grabados en madera que resumen siete años de trabajo de su autora

BEATRIZ VIGNOLI

El idioma chino tiene una palabra, "wen", que significa tanto escritura como dibujo. El pensador alemán Jakob Böhme (1575-1624) soñó una lengua perfecta del Edén, una "fabla sensual" en la que Adán y Eva habrían podido entender a los animales. En los márgenes de la modernidad –Oriente, ciertos resabios medievalistas de la cultura germánica, y, más recientemente, ciertas corrientes de la poesía de los siglos XIX y XX– ha florecido, una y otra vez, la utopía de un lenguaje cuyas palabras fuesen sólo nombres propios, cuyas frases sean todas encantamientos. En la novela, ese género moderno que comenzó tan venturosamente real, se produjeron luego memorables "experimentos" capaces de hacer sentir al lector eso que de la prosa no es todavía o no es ya palabra: esa cualidad torrentosa, fluvial, muscular, esa voluntad de escritura que tiene menos de idea que de pura zambullida o ambición, ese deseo de decir cómo hablaría un animal, como discurriría si sus aullidos o sus ronroneos fuesen un idioma, absolutamente extranjero, de gestos tan irrepetibles como danzantes.

"Del mismo modo una descripción tendría que abarcar toda la oquedad del mundo y eso no es posible, primero porque si existiera la descripción ya el mundo habría perdido la oquedad que abriga a los animales imaginarios..." comenta la escritora Angélica Gorodischer en su delectable prólogo al aún más delicioso libro de grabados de Mele Bruniard *Bestiario*, editado en Rosario por Kunst Grupo Editor, con una calidad y refinamiento impecables. *Bestiario* es un producto tan bello que hace revivir la magia de los libros infantiles, sagrados, incunables, manuscritos... La tapa es sutil: blanca, más blanca que la del *Álbum Blanco* de los Beatles, con un gofrado –técnica de estampa en relieve, a presión, sin tinta– , que sólo al tacto revela las cuatro letras del nombre de la artista gráfica.

Cada grabador, cada dibujante, tiene su línea. En la del *Bestiario* de Bruniard, se siente eso que de la prosa es previo al enunciado: pleno gesto incisivo, curvas como rápidos del agua peinada de un río, puros velocidad y fluir. Todos sus animales son imaginarios –aunque ella alguna vez los haya visto– y dialogan entre sí mediante nombres que sólo ella comprende, pero que está dispuesta a traducir a quien quiera aprender esos lenguajes olvidados. "Soy grabadora xilógrafa", dice de sí Bruniard, nacida hace sesenta y nueve años en Reconquista (Santa Fe). Su nombre de pila es Nélida Elena; el artístico, Mele, le fue dado por su abuela ciega, quien la crió en sus primeros meses de vida.

"Porque un día al filo de mis cinco años fui hasta el río Paraná que corre a quince kilómetros de Reconquista y vi, agarrada a la mano fuerte de mi padre, un enorme yacaré; es que en 1992 lo dibujé en papel y luego en la madera para cortarla y estamparla con gran diligencia." Así consta en el libro el origen de su proyecto según la artista. "Iskay Hatún" ("Dos grandes", en quechua) tituló ella a dicha imagen. Nombrar y tocar –hendir, incidir, excavar el sentido, abrir mundos– son las voluntades y las fuerzas que impulsan y configuran el personalísimo arte visual de Mele Bruniard, casada desde el martes trece de junio de 1961 con el pintor rosarino Eduardo Serón. "Sin conocernos, empezamos a trabajar en arte en 1954", rememoran. Para celebrar sus cuarenta años en la plástica, presentaron cien obras cada uno en el Museo Municipal Juan B. Castagnino de Rosario. Entre las suyas, Mele incluyó cuarenta grabados cuadrados de cuarenta centímetros cuadrados cada uno, todos representando animales parlantes, reales o fantásticos, que conformaban su soñado Bestiario. "Hoy, 1999, el mismo se ha duplicado", escribe con orgullo. De ahí se deducen las cifras de lo que significa el libro: siete años de trabajo, ochenta grabados. El primero de ellos, "Iskay Hatún" (1992) está reproducido dos veces, la segunda en un papel especial de grabado; se lo puede recortar para enmarcarlo. Cada reproducción lleva al pie un breve comentario de la artista respecto de cada trabajo. Su vasta biografía personal y profesional, acotada no obstante a datos austeros, se extiende como una larga banda continua por el margen inferior de las páginas, en una tipografía discreta y delicada. En los ratos libres que le dejaba su labor docente en la Escuela Provincial de Artes Visuales –donde fue formadora de dibujantes hoy reconocidas, como Flor Balestra y Michele Siquot–, Mele coleccionaba nombres, que anotaba en grandes cuadernos. Le apasionan las lenguas indígenas, como el aymará, el quechua, y hasta el alakaluf, la lengua perdida de los onas; no tanto por sus sintaxis, sino que prefiere atesorar sólo los sustantivos. De taxonomías, enciclopedias y diccionarios, extrajo durante años los nombres científicos de caracoles marinos –listas enteras– que hoy constituyen una gran parte de los singulares vocablos en que se comunican los animales de su libro. Los nombres científicos funcionan como nombres propios, y éstos, a su vez, como interjecciones: "¡Apus, apus, mérula!", se exhortan entre sí sus liebres, perdices y sapos. En otras obras, la palabra (¿acaso la palabra, en el fondo, es otra cosa?) no es sino pura pregunta. "¿Strombus?", indaga un pez alado. La grulla le contesta: "¡Malacostrata!", mientras en un rincón un pajarillo pía: "¡Pit!". A Mele parece divertirle que los signos de puntuación se articulen ingeniosamente con los planos elaborados, en estrictos blancos y negros, que constituyen los detalles preciosistas de las vestiduras de sus "bichos": pelajes, vibrisas, escamas, élitros, picos, plumajes...

Malacostrata-Strombus (1994) "un hipocampo pasea por la arena"

La vivacidad de sus gatos al acecho, en escorzo, evoca a la liebre de Alberto Durero. La semejanza no es casual. Su maestro Juan Grela G. le recomendó alguna vez elegir un maestro antiguo. El azar de un premio quiso que cayera en las manos de Nélida una colección de reproducciones de grabados de Durero (Albrecht Dürer, para los exigentes), que se convirtió en su libro de cabecera. A imitación del gran grabador alemán, Mele inserta en sus xilografías anagramas de su propio nombre: las firma por dentro. Crear diversos grises por mera vecindad de blancos y negros netos es otro "yeite" del oficio que ella inspiró en su precursor.

En el cuento de Borges "La escritura del dios", cada mancha de la piel de cierto tigre significa algo por descifrar. Ninguna es gratuita, todas son necesarias. En el Bestiario de Mele, los signos gráficos que representan a las palabras adquieren la gratuidad de la mancha del cuero del animal. Ambas leyendas convergen, ya que cuando el protagonista humano del relato borgeano logra, finalmente, entender qué dicen las manchas del gran felino, el mundo ha perdido todo su sentido, precisamente al revelarlo por completo. El sentido total es así magia destructiva, devastadora. Contra este horror de desierto (saberlo todo es ya no vivir: no en vano los egipcios tenían un mismo dios, Zot, para la escritura y la muerte), los animales anómalos de Mele sostienen la locura del acto de nombrar, que a su vez es el nervio mismo de la pasión de la vida y del amor.

Más estampas de Mele (grabados originales, no reproducciones) fueron editadas en Buenos Aires por Emilio Ellena y el Museo Nacional de Grabado.

Roro, el Glicyphilus (1999). Según Mele, "Roro" es "loro" en caribe

BESTIARIO

Ochenta grabados
de Mele Bruniard,
prologados por Angélica
Gorodischer,
en una edición impecable

De Mele Bruniard
Kunst Grupo Editor
Rosario, 1999

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

OPINIÓN

De punta

El péndulo de la voz

"Repetidas veces se ha intentado trazar relaciones entre la música y la literatura, entre las operaciones propias de cada práctica, entre sus..."

Carlos Casazza
El Ciudadano

Repertidas veces se ha intentado trazar relaciones entre la música y la literatura, entre las operaciones propias de cada práctica, entre sus posibilidades y modos de producción de sentido. Hasta se intentó, tambien repetidas veces, transitar un arte pensando en el otro, acercar uno al otro de tal manera que pueda robarle algo de lo esencial ajeno para expandir la esencia de su propio límite. La música deseó presentar objetos para salir de la pesadilla del sinsentido o, al menos de lo indiferente de su carácter o, al menos quiso tener con el mundo la relación que un sueño, en su forma de recuerdo, en sus resonancias, tiene con la vigilia: era mejor que ser un objeto irreductible en un mundo basado en las diferencias. De hecho, uno de los intentos no se hizo desde sí misma sino desde uno de sus acólitos: la escritura musical que, de arriba a abajo, de izquierda a derecha, con unidades de sentido y períodos, pudo poner enfrente un lector.

La literatura ha intentado desprenderse de sí misma a costa de su propia regeneración, y ha luchado con lo real creyendo que estaba frente a lo real como otra cosa. Quiso, más de una vez, ser música, no friccionar con el mundo, liberarse de él. De hecho, uno de los intentos no se hizo desde sí misma sino desde uno de sus acólitos: el sonido.

Escitura y sonido, entonces, se erigieron en los actores de estas agonías. Mientras la escritura musical y la literaria comparten su situación en el tiempo, la primera se retuerce sobre las divisiones posibles del mismo. Mientras ambas comparten la cuestión del sonido, la musical no es sofisticada en cuanto a la explicitación del timbre, porque una parte podría ser llevada a cabo por cualquier instrumento, la escritura de la lengua es un finísimo complejo tímbrico que genera sentido, justamente, desde lo tímbrico. Mientras la escritura musical clasifica con minuciosidad las diferentes alturas, la otra no conlleva ni el más mínimo comentario.

Pero mas allá de estas cuestiones (que pueden recorrerse con detalle en el diálogo entre Michel Butor y Henri Pousseur publicado en el libro *Escribir¿Por qué?¿Para quién?* por Monte Avila), pareciera que la literatura hizo su apuesta fuerte desde la poesía, que es donde el sonido aparece como cuestión. No como indicio sino como un signo entre otros, o lo que es lo mismo, como parte de un signo volumétrico donde sonido y sentido bailan una danza adicional mas allá de su relación básica.

No hablo de la rima, que trata de beneficiar a la memoria en el campo oral, sino que intento señalar esa oralidad como repuesta en su materialidad: una lengua pasando por la lengua. Tenemos "las musas y las gracias vuelven de las acacias con sus aristocracias doradas por el luis"; tenemos "Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina,en el atardecer, en invierno". Parece que la poesía es el territorio donde se dirime las cuestiones entre sonido y letra, pero me gustaría llamar la atención sobre una cuestión que sucede en el ritual de la lectura silenciosa de, por ejemplo, una novela.

Butor, en el diálogo referido, sostiene que es preciso hablar de las ceremonias literarias para comprender lo que la literatura significa y que en la lectura silenciosa no hay una relación de simetría entre lo visible y lo audible. La literatura es siempre más o menos sonora si el silencio, tomado prestado de la ceremonia de escuchar música, es un elemento presente. Es más, la lectura es posible sólo por la ceguera presente. La literatura, así, daría un timbre a lo escrito. Sigue: cuando es un personaje de la poesía lírica la voz que uno escucha, es la propia pero en la novela, donde los personajes hablan, hay otros timbres, es decir, si el novelista es bueno nos hace oir esos timbres. Nuestra condición de posibilidad de lectores es que podemos ser un poco músicos en la generación "silenciosa" de esos timbres.

Me remito a algunas experiencias de lectores que se han detenido en esta cuestión.

Un lector lee a Shakespeare en español pero sabe buen inglés. Cuando lee escucha su voz llevando adelante Hamlet pero siente una interferencia, escucha en inglés a John Gielgud doblándolo. Admite con odio que la otra voz lo molesta con su eco superpuesto y, además, es mucho mejor en su función. Opta por leer en inglés y se sorprende al escuchar su inglés bueno pero sudamericano mientras Gielgud desapareció.

Otro lee a Borges en su adolescencia en un pueblito de San Luis en los cincuenta. Le gusta, le gusta mucho. Años después, en la gran ciudad con grandes televisores escucha al escritor y, paulatinamente, cada vez que lo lee, lo hace con esa voz jugueto-na y balbuceante, con el tono que impone el autor de *Ficciones*. Su voz desaparece, sólo se escucha al ciego, los textos se tornan insoportables, decide leer sólo autores argentinos muertos que no hayan aparecido en tevé. Lee a Roberto Arlt.

Ahora lee *Moby Dick*. El lector escucha una voz distinta y poderosa: es Ismael. Es más, todas las otras voces son distintas y claras y nunca escuchadas antes (según Butor, sólo entonces, si se da esa condición, estaríamos frente al gran novelista). Ahora bien, su fascinación crece capítulo a capítulo, su escucha se aclara, está más ciego que nunca, y comienza a escuchar cada vez más, mientras lee escucha cómo el viento va cambiando alrededor de las velas, es más, mientras lee otra cosa sigue escuchando el silbido de los arpones o la cuchara de Ahab golpeteando en su plato, en su camarote, en el vientre profundo del barco: escucha todo. Por la noche, en su propia cama oye los pequeños ruidos de la madera acomodándose en el agua.

Otro problema ha sido referido por un novel lector de Capote. Leyendo *A sangre fría* su voz toma al relator, un relator distante y obsceno por omnisapiente. También escucha las otras voces nuevas pero, al correr de la ceremonia, su propia voz se hace cargo de la de uno de los asesinos con desagradable decisión. Más tarde, de la de una de las víctimas. Y así pendula hasta que aparece otra, una voz que era de él, que a veces le hablaba desde otro lugar que él creía era el de la angustia, el del vacío y el de la violencia. Abandonó .

Algo de músico hay que tener para leer, para generar ese espacio denso y cristalino a la vez donde se da eso que creemos es la literatura. Y algo de escritor hay que tener para hacer música, para poder reponer la experiencia física de la escritura como si construyéramos sobre piedra aunque mientras tanto estemos pensando en casi nada.

TELAM

Escuchar a Borges leer sus poemas sobreimprime un tono a su literatura, una música de la que es imposible desprenderse después

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

LITERATURA NORTEAMERICANA

La Generación Beat El paraíso beat

La publicación de "The Beat Book" y el aniversario de la muerte de Kerouac son los pretextos para revisar la obra de una generación fundamental

PABLO GIANERA

El año pasado la editorial Shambhala reeditó *The Beat Book*, una antología de la generación homónima preparada por Ann Waldmann y prologada por Allen Ginsberg.

El año pasado se cumplieron también treinta años de la muerte de Jack Kerouac. Y fue Kerouac quien, charlando con John Clellon Holmes, habló por primera vez de una Beat Generation. Desde ahí el concepto ha oscilado tanto en su nominación (beat, hipster, beatnik, bop generation, hip generation, beatsters, subterraneans) como en su sentido (vago, insomne, pobre, desclasado, cansado, rebelde). Harto de la explotación mediática (que allanaba el término usándolo como sinónimo de delincuente), Kerouac escribió un tiempo después dos artículos destinados a dar su versión de la generación: "Cordero, no león" (1958) y "Los orígenes de la generación beat" (1959). El primero ataca ciertos lugares comunes a propósito del supuesto cinismo del grupo: "Lo beat no es una forma más de vieja y pesada crítica social. Es una forma de afirmación espontánea...La Generación Perdida no hizo más que rebajar todas las cosas. La Generación Beat las exalta de nuevo. *Cree* que habrá alguna justificación para todo el horror de la vida". La palabra clave es aquí (y el subrayado no es nuestro) "creer". En el artículo siguiente, acentúa esta entonación mística: el sentido de "beat" sería en adelante el de "beatífico", y los beats, budistas, "locos zen", trascenderían, en un tardío gesto vanguardista, lo puramente estético, para devenir agitadores "espirituales".

Como los goliardos, como el dadaísmo y el surrealismo, como, más cerca, la Generación Perdida de la década del 20, la Generación Beat fue una formación histórica y, como tal, una emergencia poética irrepetible.

7 de octubre de 1955 . Ese día, en la Six Gallery de San Francisco, Ginsberg leyó por primera vez ante un público masivo su poema *Aullido por Carl Solomon*. Unas horas después, Lawrence Ferlinghetti le ofreció editarlo en la colección de poesía de City Lights Books. El libro se publicó –y fue llevado a juicio– en 1957. El mismo año en que salió *En el camino* de Jack Kerouac.

William Carlos Williams tuvo en su momento ideas novedosas acerca de la lengua poética. Detectó que el lenguaje hablado de Estados Unidos tiende a ser dactílico y propuso sustituir el pentámetro yámbico, hegemónico en inglés, por un "pie variable", hecho de pausas medidas. Nadie, desde el imaginismo de Ezra Pound, del que Williams era heredero, planteó una renovación tan fuerte de la prosodia inglesa. Este fue uno de los puntos de partida de la poesía beat. Hubo otros: Whitman, William Blake y Apollinaire para Ginsberg; Shelley para Gregory Corso; Rimbaud para todos.

Luego de un fugaz arrobamiento por la poesía renacentista inglesa, Ginsberg incorporó el fraseo de Williams, las tres estrofas, su verso breve y perceptual. En el medio, y mientras estudiaba en Columbia, conoció a William Burroughs quien le hizo conocer a Spengler, Yeats, Proust y Céline. Ginsberg y Kerouac juntaron todos sus papeles y le armaron *El almuerzo desnudo*.

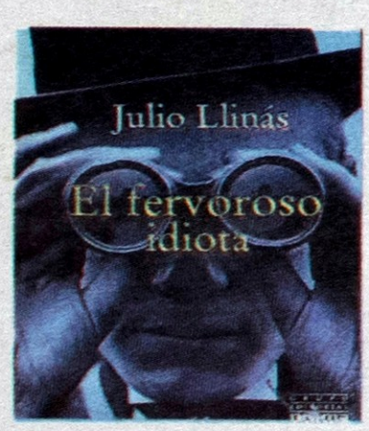
Abandonando el formato triádico de Williams, Ginsberg exploró versos más extensos, elegíacos, whitmanianos. A nivel prosódico, Ginsberg le dio aire a la poesía en un sentido brutalmente literal: hizo respirar los metros. En otro nivel, *Aullido* tuvo también el siguiente origen: "Pensé que no escribiría un «poema», sino simplemente lo que quisiera, sin temor, que dejaría volar mi imaginación, que abría mi intimidad y borronearía versos mágicos, surgidos de mi espíritu: resumiría mi vida". Y también: "Hablarle a la Musa con la misma franqueza con que nos hablamos a nosotros mismos o a nuestros amigos". El resultado: la ruptura con cánones poéticos que, amparados en la academia, bajaban la línea de una poesía irónica, no urbana, impersonal y mítica.

La Leyenda de Duluoz. "Mi obra comprende un vasto libro como el de Proust, salvo que mis recuerdos están escritos a la carrera y, no mucho tiempo después, en un lecho de enfermo". Así describió Kerouac su proyecto novelístico, que es también hasta ahora la mejor historia del núcleo de la generación beat ¿Por qué Duluoz? Presumiblemente sugerido por *Retrato del artista adolescente*, libro en que Joyce se esconde bajo el nombre de Stephen Dedalus, Jack Duluoz fue el primer seudónimo que Kerouac usó para aparecer como personaje.

Aunque se despegó rápidamente de la generación anterior, Kerouac no arribó enseguida al tono que buscaba. En el caso de *En el camino* recién después de muchas vacilaciones encontró el método para la novela en conversaciones con Neal Cassady, en un registro autobiográfico casi sin mediaciones. Hay una carta famosa donde Cassady relata la visita a un hospital para acompañar a su novia, que había intentado suicidarse, y su huida por una ventana después de ser descubierto con otra mujer. La escritura de Cassady es casi bárbara, hecha "a las patadas", y no traiciona nunca su teoría de la prosa: "Una serie continua de pensamientos indisciplinados". Kerouac pensó entonces que la novela no debía ser más que eso, una carta a un amigo trabajada en ese registro. Dean Moriarty (Cassady) y Sal Paradise (Kerouac) recorren demencialmete Estados Unidos en auto. He ahí la trama. Kerouac pensaba en el Quijote. Y no está mal. Hay aquí una especie de peregrinaje. Pero *En el camino* es también –y tal vez sobre todo– una novela picaresca, donde Dean Moriarty es el "pícaro". La novela fue escrita en tres semanas de abril de 1951.

¿Cuál fue el método que encontró Kerouac y que usaría en todos los libros posteriores? Después de escribir la novela *Los subterráneos* en tres noches de benzedrina, en la mesa de la cocina de su madre, Ginsberg y Burroughs quisieron saber cómo había hecho para trabajar a esa velocidad. La respuesta de Kerouac fueron los programáticos "Principios esenciales para una prosa espontánea", donde se compara explícitamente con un músico de jazz. El problema de hasta dónde se influyen la poesía y la música es un tópico –recurrente por lo menos desde el Romanticismo– que tiene la persuasión y la insolvencia de lo inverificable. En sentido inverso, es una relación tan equívoca como la que existe, en el caso de "La siesta de un fauno", entre el poema de Mallarmé y la obra orquestal de Debussy. Como sea, el bop (Lester Young, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk) y en menor medida el cool (sobre todo Miles Davis, pero también Stan Getz) hicieron que Kerouac concibiera la escritura como las *takes* del jazz. Por un lado, esto supone ganar para la poesía la fugacidad de la improvisación; por el otro, una tentativa de poner en escritura un ritmo respiratorio, no melódico. Cuando surgió el bop, muchos pre-

EL FERVOROSO IDIOTA



DE JULIO LLINÁS

Encabalgado entre la ficción y la autobiografía, Llinás cuenta, más que cómo fue su vida, cómo pudo haber sido si él hubiese sido de otro modo

Norma
Buenos Aires, 1999
233 páginas

ENRIQUE CARNÉ

Atravesado por devaneos reflexivos en torno al arte, la cultura, los conflictos éticos o existenciales, *El fervoroso idiota* es un libro que parece ajustarse sin dificultad al canon de los textos autobiográficos, exasperando hasta el límite la vieja homología entre escritura y experiencia personal, entre aquel que habla y aquel del que se habla.

Si bien una serie de epígrafes y capítulos laterales contribuyen a que la narración se informe de "algo más", desdoblándose por momentos en otras voces, lo que se impone sin embargo como virtual disparador del relato es ese "yo" recurrente del registro testimonial. Ese "yo personaje" que en *El fervoroso idiota* alcanza un tono medio caracterizado por la tensión dramática de las confesiones expiatorias, desproblematizando su propia especularidad.

Alguien cuenta las vicisitudes a través de las cuales siente que ha llegado a cristalizarse en una identidad, traicionándose a sí mismo.

Alguien que confiesa haber vivido de cara a los demás montado sobre una imagen que funcionaría como lo opuesto de sus más íntimos anhelos.

Alguien que en algún momento de su fabricación social y personal –atravesada por ciertos parámetros absolutos e intransigentes y deseando "fervorosamente" vivir a la altura de un modelo de libertad utópica– no consigue hacer pie en la realidad y se mete de cabeza en una rutina alienante, a cambio de un buen estándar económico.

Alguien cuya identidad virtual señala una ostensible simetría con el nombre del autor en la solapa: Julio Llinás, que nació en Buenos Aires en 1929, que hacia la década del 50 se perfilaba en los círculos del surrealismo vernáculo como "una joven promesa poética".

Alguien que a los 20 años editó su primer libro de poemas y que luego tuvo su larga temporada de diletante bohemia en el París idealizado de posguerra, el París de las brumosas postales cinematográficas y de las modas intelectuales.

Alguien que junto a Enrique Molina, Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga y Carlos Latorre, participó activamente en la fundación de las revistas *A partir de cero* y *Letra y Línea*. Alguien que, sin embargo, a su regreso de Francia y ya cumplidos los treinta, va desatendiendo paulatinamente su inicial proyecto poético, hasta que su vida pega un giro abrupto: se casa, tiene un hijo; se divorcia, tiene otro hijo, deja de escribir. Y a instancias de su amigo Guido Di Tella –el mismísimo ex canciller menemista, pero en su versión años sesenta– ingresa como creativo publicitario en la empresa Siam, convirtiéndose al poco tiempo(¡oh destino!) en lo que se dice un ejecutivo exitoso y de sólida posición económica.

Alguien que parece haber atravesado la turbulenta década del sesenta vacilando entre cócteles empresariales y happenings organizados en un viejo caserón de Belgrano.

Entre el dilatado tiempo que va desde esa deserción hasta el posterior y tardío reencuentro del "autor-narrador-protagonista" con su escritura, pasa, como quien dice, una vida, con su régimen de muertes, desencuentros y resurrecciones.

Sobre eso gira la prosa catártica de Julio Llinás, proyectando en lo que describe esa suerte de fatalidad de las buenas tramas novelescas; y vibrando al unísono con la voz del fervoroso idiota, que es idiota y fervoroso porque sabe que, de haberlo intentado, las cosas podrían haber sido de otra manera

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
IECH

guntaban: ¿dónde está la melodía? Algo parecido hace Kerouac con las puntas narrativas: las expone, confunde, estira y retoma. Escribe "soplando", tomando aire entre una frase (musical) y otra. Un scat, una emisión puramente oral como las que registraba en grabaciones caseras. Kerouac deja caer las palabras en la página sin intervención de la conciencia; aspira a capturar, siguiendo el movimiento del sonido, cierta "verdad" de la experiencia.

Los mismos principios gobiernan la poesía (la poesía en verso, para ser más claros, porque la prosa admite también una lectura poética) de Kerouac. Dice en la nota preliminar a *Mexico City Blues*: "Quiero que se me considere un poeta del jazz soplando un largo blues en una *jam session* un domingo a la tarde". Aunque escribió otros libros de versos *Mexico City Blues*, algunos poemas sueltos y los haikus convierten a Kerouac, y no es ningún descubrimiento, en uno de los poetas norteamericanos más dotados de la segunda mitad del siglo XX y, junto a Ginsberg, en el mejor de su generación.

Después del aullido. Para Ferlinghetti el movimiento beat no fue más que una fase del llamado "renacimiento literario de San Francisco", que venía ocurriendo desde los años cuarenta. En efecto, en la costa Oeste se desplegó un movimiento paralelo de poetas (según algunos tan diferentes de los poetas de la costa Este como T. S. Eliot y Williams) que nucleaba entre otros a Gary Snyder, Michael McClure, Philip Whalen, Philip Lamantia y Bob Kaufman. Al mismo tiempo existía también el perfil políticamente más activo de Amiri Baraka (Le Roi Jones), y su concepción del artista negro como quien tiene "la misión de destruir Norteamérica tal como la conocemos".

Los 60 marcaron el momento de realización última de la poética beat. Como suele pasar, este momento de gregarización (de asimilación de una poética) precede a la disolución. Los tópicos devienen estándares. Deudora tanto de Bertolt Brecht como de Rimbaud, la producción de Bob Dylan durante esa época señala mejor que ninguna otra la transición del bop al rock. Aunque muchas veces se lo ha vinculado con Ginsberg, los procedimientos de Dylan se acercan más al espontaneísmo de Kerouac que a la elegía ginisbergiana (aunque tampoco la desdeña, como queda claro en la hiperfamosa e hímnica "A Hard's Rain AGonna Fall"). El propio Ginsberg cuenta que hacia 1965 Dylan componía improvisando directamente frente al micrófono –lo cual es evidente en canciones como "It Takes A Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry" o "From a Buick 6"– y no solía repetir las tomas, aun cuando tuvieran "comienzos falsos".

En octubre de 1969, Dylan y Ginsberg leyeron "coros" de *Mexico City Blues* durante el entierro de Kerouac. Un año antes había muerto Neal Cassady. Burroughs desarrolló el método del "cut-up" (cortar papelitos con palabras y disponerlos al azar). Devenido embajador extraoficial de Estados Unidos, Ginsberg se sobrevivió a sí mismo. No quedaba nada de las mejores mentes de la generación.

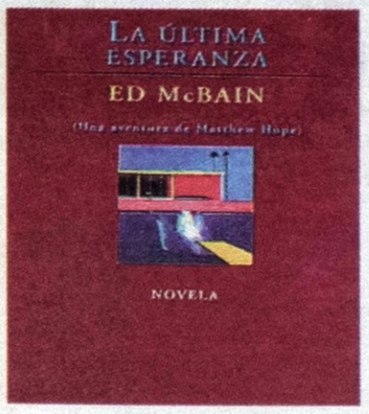
En el prólogo a *Aullido*, Williams aconsejaba: "Levántese las polleras, señoras, vamos a atravesar el Infierno". De acuerdo. Pero también tenía razón Ginsberg. *En el camino*, *Los subterráneos*, *El almuerzo desnudo*, *Mexico City Blues*, todos esos libros fueron publicados en un solo lugar. El Paraíso.

JIM MARSHALL

Robertosn, Michael McClure, Bob Dylan y Allen Ginsberg en la West Coast tour de Dylan, 1965

LA ÚLTIMA ESPERANZA

ANALÍA CAPDEVILA



DE ED MC BAIN

Jack Lawton desaparece. Su esposa lo busca y acude al abogado y detective Matthew Hope: comienza un gran policial cuyo tema es la identidad

Perfil
Buenos Aires, 1999
316 páginaS

La ultima esperanza es la última aventura de Matthew Hope, el abogado cuarentón, oriundo de Chicago pero residente en Florida desde hace más de diez años que, si las circunstancias así lo requieren, oficia de detective amateur. Una complicada historia policial plagada de violencia, sexo y traición. O también: una novela policial sobre "la identidad y la desaparición", tal como define la intriga uno de sus personajes principales.

La desaparición del diseñador gráfico Jack Lawton es el desencadenante de la historia. Su esposa Jill lo busca para divorciarse de él y acude para eso al abogado Matthew Hope. Un cadáver encontrado en la playa, con el rostro desfigurado de un balazo parece ser el del esposo desaparecido, pero no lo es. Se trata de una identidad equivocada. A partir de allí, el lector no podrá tener ninguna certeza acerca de los personajes; nunca sabrá bien quién es quién, porque nadie es lo que parece ser y todos y cada uno pueden ser otros.

El vértice común de dos triángulos (amorosos y delictivos) es la clave de la trama: Jill y Jack y la joven Melanie; Melanie y Jack y su amigo Corry. Una trama ingeniosamente diseñada en la que tanto interesan el suspenso como la caracterización de los personajes. Porque no cabe duda alguna de que *La última esperanza* es también una novela de personajes. No sólo porque lo que está en juego todo el tiempo es el problema de la identidad –en eso consiste básicamente la trama–, sino porque aun hasta el más insignificante de los personajes que aparecen involucrados bien podría ser el protagonista principal de otra novela policial.

La acción se desarrolla en dos lugares: Calusa, un pueblito de Florida donde se encontró el cadáver y Nueva York, por donde se sabe que anduvo el desaparecido Jack. La investigación del caso es llevada a cabo por dos detectives: Matthew Hope en el sur y Steve Carella, de la policía de Nueva York, en el norte

La retrospección típica del policial clásico ha sido reemplazada por una línea de tiempo que avanza o retrocede en la investigación, pero, ya sea que vaya para atrás o para adelante, siempre desemboca en un crimen o en una traición.

Con todo, aún cuando se reparte en dos personajes, el "trabajo policial" en que consiste la investigación progresa demasiado lentamente, como si costara demasiado trabajo arribar finalmente a la verdad. Un indicio que se suma a otro indicio y a otro indicio y a otro no hacen finalmente una deducción libre de dudas. Estamos en el mundo de la novela negra, en el mundo de los duros, donde "los crímenes extraños no son necesariamente sospechosos"; donde dos balas del mismo calibre no necesariamente han sido disparadas por la misma arma; donde los detectives pueden llegar cuando ya es demasiado tarde.

En ese mundo es lógico que el detective amateur ya no sea el héroe íntegro, de una sola pieza, inmutable ante las situaciones más extremas. Matthew está cansado, a punto de retirarse del oficio.

De hecho, su participación en la investigación no es voluntaria sino que, por el contrario, ha sido premeditada por otros y forma parte de los "engranajes dentro de engranajes" en que consiste el caso.

En el mundo de los duros no se esperan intuiciones fulminantes, ni siquiera ocurren "corazonadas". A lo sumo, alguna infeliz coincidencia que, sin llegar a resultar inverosímil, encuentra al detective en el lugar justo, en el momento justo. Algo que podría atribuirse a su "suerte de principiante".

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

abecedé nacionales e internacionales

MADRID, ZURICH, BUENOS AIRES

a)

Oliva embajador. El miércoles abrió en Madrid la exposición Arco, que este año está dedicada a Italia.
El comisario del pabellón italiano, el reconocido crítico de arte y teórico de la transvanguardia, Achille Bonito Oliva, se encargó, antes que nada, de ser amable con sus anfitriones y aseguró que Arco se ha consolidado como una de las tres grandes ferias de arte junto a la de Basilea y Colonia.
En una entrevista concedida al diario *El País*, Oliva contó que presentó a Italia en Arco siguiendo las pautas del "sistema arte", una concepción que describió en 1982. "Las cosas funcionan siguiendo una cadena: artista, crítico, galerista, coleccionista, museo, medios de comunicación y público. Esos son los eslabones de un sistema que dota al arte de un valor añadido. Cada sujeto en esta cadena es portador de una profesionalidad específica, de autonomía y de una dignidad."
Consultado sobre si esto significaba bajar al artista del pedestal, Oliva afirmó: "Creo en la complementariedad de los papeles; creo que en el arte moderno no debe haber jerarquías; creo en la democracia, no en la monarquía. Bueno, sería mejor decir, como homenaje al rey Juan Carlos, que creo en una monarquía constitucional, en la que el rey no detenta el poder absoluto.

b)

Picasso recuperado. Siete cuadros de Pablo Picasso robados en 1994 en Zurich fueron recuperados por su propietario, el galerista Max Bollag, a través de un intermediario. Una persona próxima a la familia del galerista informó que ya están en poder de su propietario las siete obras desaparecidas, aunque aún falta que aparezca un octavo lienzo robado en el mismo tiempo y firmado por Julius Pinkus Pascin. La forma en que Bollag recuperó las obras de arte queda aún poco clara. Sólo se sabe que prefirió no recurrir a la policía y contactar en cambio a un intermediario, quien por pago de los servicios recibió dos de las siete obras robadas, consideradas de menor importancia. Los investigadores policiales no pudieron añadir más datos, ya que ignoran en manos de quién estuvieron los cuadros desde el momento del robo hasta su reaparición. Aunque el juzgado competente en este caso no se muestra optimista a la hora de esclarecer los hechos debido a las circunstancias que los rodean, la investigación continuará abierta. La desaparición de las obras de Picasso produjo una gran polémica sobre su verdadero valor, ya que, según su propietario, sobrepasaban los 32,5 millones de dólares, mientras que otros marchands consideraban que no llegaban a los 10 millones.

c)

De la Serna biógrafo. En el marco de los actos conmemorativos de IV centenario de Velázquez, que parecen no terminar nunca, se presentó en Madrid una reedición de *Don Diego de Velázquez* de Ramón Gómez de la Serna. Coeditado por la dirección general de Bellas Artes, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores y prologado por Joana Zlotescu, una de las grandes especialistas en la obra de Gómez de la Serna, el volumen recupera un texto olvidado donde el pintor sevillano se transforma en un personaje literario más. Ramón Gómez de la Serna, quien nunca se dejó atrapar por la biografía de alguien que no le fuera afín, publicó este ensayo sobre Velázquez, "el fiel supremo de la pintura", en 1943. En él ofrecía una mirada espontánea sobre el genio sevillano, el primero de un singular arte realista que, según don Ramón, "consiste en la interpretación del natural sin intermediación ni deformación alguna". Un ensayo que, junto a la mirada singular del escritor, aportaba abundante información, oportunas citas y una íntima implicación del escritor en el desvelamiento del "milagro del artista".
El director de la Biblioteca Nacional, Luis Alberto Cuenca, calificó el libro como "una joya", tanto por su valor intrínseco como por su condición de edición única.

d)

Besos antropológicos. Según recientes investigaciones antropológicas, los besos son la vanguardia de una revolución fisiológica y amorosa que se originó en el paleolítico. Para la historiadora Dora Barrancos, el beso "implica una alta complejización de la interacción como conducta social". Mientras que el sexólogo León Gindín añade: "El beso amoroso, el beso en la boca, es uno de los grandes sucesos en la vida del hombre". La historiadora recuerda que "el beso es una conducta afectiva muy antigua, que no tiene que ver con el desarrollo más moderno del amor galante. A lo largo de los siglos ha variado su significado y así como durante el XII el amor discurría entre las distintas clases sociales y se reprodujo en miles de versos en los que los trovadores desgranaban la pasión y veneración por la mujer amada, en los siglos XVII y XVIII se vuelve a lo prohibido. En la historia del beso hay una involución hasta la consagración de la moral burguesa del siglo XIX. Tanto fue así que hacia 1890 hubo campañas de higienistas radicalizados incluso en contra del beso afectivo". La filósofa y feminista Diana Maffía, por su parte, relaciona el beso como parte del juego amoroso con la tan primitiva costumbre de comer, "comemos y besamos con la boca, nos devoramos a besos, nos comemos a besos en un festín casi caníbal".

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Todo para leer, para escuchar

LIBROS

El amor de Hughes por Sylvia Plath, el desasosiego de Bernardo Soares, los nuevos monstruos de Wilcock y el cinismo según Lóizaga, en las bateas

CARTAS DE CUMPLEAÑOS
De Ted Hughes

La historia es así: Ted Hughes y Sylvia Plath estuvieron casados, tuvieron dos hijos. Luego ella se suicidó, a los 30 años. Después, y durante 25 años, Hughes escribió este extenso poemario, "plagado de alusiones y correspondencias al mundo y con la vida de Sylvia Plath". Se trata de un libro intenso, abrumador, excepcional, que logró colocar a la poesía, convidada de piedra en las listas de los más vendidos, en lo alto de las ventas en Inglaterra y los Estados Unidos desde 1998.

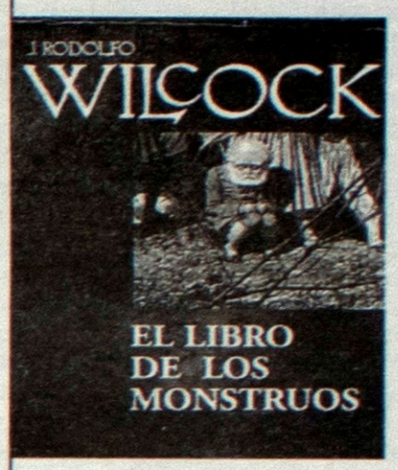
Lumen
Buenos Aires, 1999
458 páginas

LIBRO DEL DESASOSIEGO
De Fernando Pessoa

Otra vez, después de haber desaparecido de los anaqueles de las librerías por años, vuelve el genio de Fernando Pessoa en uno de sus libros definitivos. El narrador se encuentra en un restaurante de Lisboa con un singular personaje, Bernardo Soares, que dice ser escritor y le da un manuscrito que se llama "Libro del desasosiego". Bajo ese artificio, Pessoa escribe un libro en el que la filosofía y la poesía se presentan como los complementos ideales de una narración excepcional.

Seix Barral
Barcelona, 1999
398 páginas

EL LIBRO DE LOS MONSTRUOS
De J. Rodolfo Wilcock

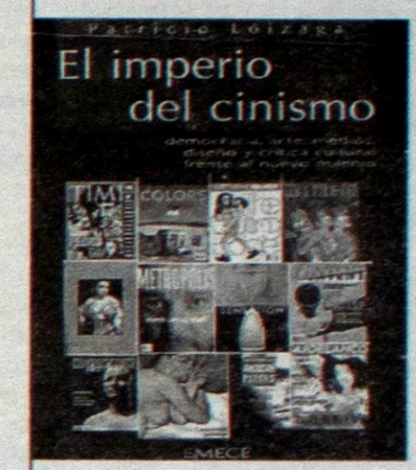


El libro de los monstruos fue publicado poco después de la muerte de J. Rodolfo Wilcock en Italia y es de algún modo la culminación de una saga narrativa que el escritor argentino residente en Italia comenzó a publicar a principios de la década del 70, formada por *El estereoscopio de los solitarios* y *La sinagoga de los inconoclastas*.

Aquí, en algunos monstruos como Eher Sugarno, Geómetra Elio Torpo, Caballero Ballestar, surge intacto el talento de su autor.

Sudamericana
Buenos Aires, 1999
155 páginas

EL IMPERIO DEL CINISMO
De Patricio Lóizaga



El periodista y escritor Patricio Lóizaga ensaya aquí una aproximación al mundo de la crítica cultural en los años noventa, analizando algunos de los grandes fenómenos mediáticos de la década: Beavis and Butt-Head, Breat Eatson Ellis, Tarantino, Annie Leibovitz, Vanity Fair y Ajo Blanco, entre muchos otros autores y productos a los que el autor engloba bajo el título de *El imperio del cinismo. Democracia, arte, medios, diseño y crítica cultural frente al nuevo milenio*.

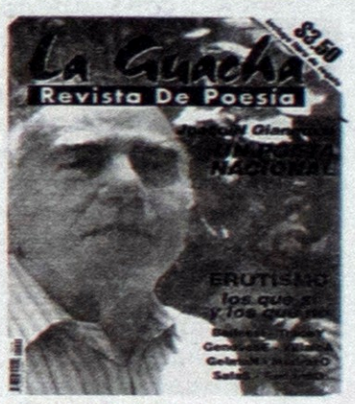
Emecé
Buenos Aires, 2000
140 páginas

REVISTAS, DISCOS

Joaquín Giannuzzi, Mario Sampaolesi, Alicia Genovese, Héctor A. Murena, Juan Ramón Jiménez y Juan L. Ortiz son los nombres de la semana

LA GUACHA NÚMERO 9

Noveno número de *La Guacha*, dedicado esta vez a Joaquín Giannuzzi, de quien la revista entrega, además de una entrevista, un ejemplar de su libro *Cabeza final*. Además, reseñas del Festival Latinoamericano de Poesía de Rosario, entrevista a Mario Sampaolesi, un informe sobre poesía erótica y una antología de los Poetas del Boulevard. En este número, Concepción Bertone lee y comenta poemas de los lectores. Para el próximo, el turno será de Estela Kallay.



Revista de Poesía
Directores: Magistris-Lo Menzo
Buenos Aires, 1999

HABLAR DE POESÍA NÚMERO 2

REVISTA DE POESÍA
Publicada con el auspicio de la Junta de Extremadura, España

Se trata de una publicación hispano portuguesa de poesía, que se presenta como una "revista de revistas", una gran antología de distintas revistas que se publican en castellano y portugués. En esta oportunidad, poemas de Emilio Adolfo Westphalen, Albert Camus, Juan Ramón Jiménez y trabajos publicados en *La Ortiga*, *Poesía y Poética*, *Unión Libre*. Este número se publicó con el auspicio del Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, de la Junta de Extramadura.

EL JABALÍ NÚMERO 10

Revista ilustrada de poesía
Directores: Daniel Chirom-Pablo Narral
Noviembre de 1999

Décima entrega de la publicación que hace cinco años dirigen Daniel Chirom y Pablo Nrral. En este número, un dossier dedicado a Héctor A. Murena, con artículos de Chirom, Rodolfo Godino y D.J.Vogelmann y una antología poética del autor de *El pecado original América*. Además, poemas de Elizabeth Azcona Cranwell, Delia Pasini, Alicia Genovese y Any Lagos y una traducción de algunos de los poemas de *Old Possum Book of Practical Cats*, de T. S. Eliot

CONVERSACIONES CON J. L. ORTIZ

Se trata de un CD que reproduce la entrevista que el periodista José Tcherkaski le realizó a Juan L. Ortiz en Paraná en 1968.

La grabación incluye, además, el registro del poeta leyendo algunos de sus poemas, entre ellos, el célebre "Ah, mis amigos, habláis de rimas...".

Con la edición, un cuidado booklet que transcribe la entrevista, los poemas y que incluye una incompleta bibliografía de y sobre el autor.

De José Tcherkaski
Galerna, Buenos Aires, 1999
Grabación original: 1968

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
IECH

...viene de tapa

GRACIELA TAQUINI Y RODRIGO ALONSO CURADORES DE VIDEOARTE

HECTOR RIO

"El videoarte es como el cine argentino: siempre se dice que está muerto, pero renace de sus cenizas"

►Bellas Artes comienza a armar una colección; el Museo de Arte Moderno presenta permanentemente muestras de videoarte, hay coleccionistas que compran obras. El trayecto sería que primero se mostraron obras en un galpón, luego en festivales internacionales y ahora en museos.

—(Taquini) De todos modos, cierta televisión joven, por ejemplo en los separadores o en los fondos, ha recibido cierta influencia de la experimentación, de las técnicas digitales. Todo el trabajo televisivo de Rodolfo Hermida (director general de ATC) tiene la impronta de ciertas formas narrativas del videoarte o ciertas formas experimentales. Para el futuro pienso en un tipo de canal especial, un canal artístico como el canal (á), por ejemplo; lo que me parece interesante es programar temáticamente: por ejemplo un programa de video argentino abstracto. Se pasarían trabajos que son puramente experimentales, abstracción pura. Se podría trabajar también el tema de la mirada de la cámara; hacer retrospectivas de artistas y trabajos monográficos. Para el museo de Arte Moderno quiero hacer un programa que tenga toda la información posible: ficha técnica, reflexiones acerca del video, para que la gente pueda ver ese tipo de material sin quedarse afuera. Porque el videoarte exige una cierta frecuentación para lograr entender sus códigos; porque el videoarte no es un género, puesto que hay una gran cantidad de cosas que se pueden mostrar con el videoarte. No hay una idea platónica que exprese el videoarte; el videoarte es lo que hacen los videoartistas y eso va cambiando y evolucionando. Es como el cine argentino; se dice que está muerto pero siempre renace de las cenizas. Siempre que haya alguien que experimente con su cámara o con su computadora, habrá nuevas obras.

—(Alonso) Todo lo que tiene que ver con el arte, en estos últimos tiempos, está globalizado. Al principio con el videoarte se sabía muy poco acerca de lo que ocurría afuera, era todo muy intuitivo; había gente que tenía una cámara y quería hacer algo y grababa sin saber muy bien lo que estaba haciendo. Ahora hay mucha información, y la legitimación que hay ahora es debido a toda la información a la que se tiene acceso. Al principio de la historia del videoarte sólo había autores, y hoy en día hay público y curadores y hacen falta autores. El público de las artes plásticas está muy interesado en los videos y no conocen a ningún videasta. A mí me hablaron del diario *La Nación*, me invitaron para escribir sobre videoarte en un libro sobre arte de los noventa, pero nadie conoce a los autores. La legitimación a nivel internacional despertó la curiosidad. Acabo de estar en la bienal del Mercosur, un espacio de arte internacional, y en ese espacio había una muestra de arte y tecnología y se empezó a buscar artistas y no se los encontraba. Lo que había era horrible.

—¿Habría más atrevimiento que verdadera experimentación?

—(Alonso) Al no haber verdadera experimentación hay aburguesamiento, como en todo.

—(Taquini) No tengo la bola de cristal pero lo que pienso es que debe haber una rebelión contra los curadores; pienso que los artistas se van a asociar entre ellos y van a crear sus propias muestras. Lo que pasa que el curador es el dedo de Dios: no te eligieron y estás fuera del sistema. Yo apuesto al tema de las señales de cable especializadas; personalmente me siento más una conservadora y una historiadora que una curadora o una programadora; me interesa rescatar y conservar la memoria de lo que se hizo porque si no se transforman en gestos en el vacío. Con Rodrigo tratamos de sistematizar y contextualizar en el libro lo que pasó con el videoarte. Creo que sería muy interesante hacer talleres y encuentros de visualización con los jóvenes interesados en el videoarte y también que hubiera algo interdisciplinario con bailarines y coreógrafos. Tratar de encontrarse más con los plásticos que pueden darle mucha sangre, también desde la literatura como hace el poeta D.G. Helder en un video. Desde ya el video tiene esa potencialidad, de poder incluir otras disciplinas.

También Internet es un buen medio para difundir el videoarte.

—¿Con qué nuevos elementos cuentan las nuevas generaciones de videastas respecto de las anteriores?

—(Alonso) En general tienen más estudios. Salen de la Universidad del Cine, de la carrera de imagen y sonido. Hoy hay muchísimas escuelas de cine.

—(Taquini) Yo lo que recomendaría a la gente nueva es que trate de romper con lo obvio, que no den nada por sentado, que traten de buscar formas de decir lo mismo de otra manera, de experimentar.

—(Alonso) Lo fundamental es entender lo que está pasando con el arte, porque en definitiva la historia del videoarte sigue a la del arte contemporáneo. Hay todo un principio formalista que es trabajar con la especificidad del medio, que les pasa a todas las artes, Ahora el video está inserto en la problemática del arte contemporáneo, tiene que ver con la ironía, con el discurso político hiperfragmentado, con la apropiación y la manipulación de imágenes.

—(Taquini) También hay una pérdida de la inocencia, un escepticismo. Un joven videasta hoy tiene que frecuentar a los músicos experimentales, a los que están experimentado en plástica, o en cine; en la medida en que amplíe su universo podrá imaginar mejor. Y después se debe pintar la aldea, porque luego de la etapa formalista tiene que venir la etapa especialista. El arte cambia poco la historia, pero sí cambia la historia del arte.

—¿El videoarte en el museo es una posibilidad de incentivar su producción, de mostrar más?

—(Taquini) No, el museo es un lugar de reservorio, es un lugar de conservación. Puede tener un auditorio para difundir, pero su misión debe ser crear una colección y trabajar sobre el currículum de los autores. Lo que me interesaría son las artes electrónicas aplicadas, es decir me interesaría crear espacios inteligentes con una vertiente museológica, crear un espacio introductorio que una el museo de Arte Moderno con el museo del Cine, que sea un espacio interactivo donde caminando con censores descubramos la historia de los medios.

—(A Taquini) ¿Qué cuenta para usted como curadora a la hora de hacer una selección de videoarte?

—Y el azar, por ejemplo (risas). Mirá, la obra de arte siempre brilla. Por supuesto que existen algunas mejores que otras. A la hora de elegir me interesa promover, que en las muestras haya realizadores hombres, realizadores mujeres, de Buenos Aires y del interior, que representen diversas tendencias, que sean obras dignas; programo cosas que no me enloquecen pero que me parece importante mostrar porque existe algún tipo de esfuerzo. Ahora me interesaría trabajar con propuestas temáticas, poder unir los videos en ciertas ideas comunes. Trabajar con el tema del cuerpo en el video, con los géneros de la pintura: los desnudos, el paisaje, la naturaleza muerta, trabajar el tema de lo conceptual o lo ideológico, cómo el video a través del uso de la metáfora puede hacer alusiones a la historia reciente.

—En ese sentido, ¿el video experimental tendría un campo de acción más amplio para dar cuenta de ciertos aspectos de la realidad?

—He visto hace poco un trabajo notable sobre el tema de las desapariciones en la dictadura. Son posibilidades de contar la historia sin tener que apelar a hacerle reportajes a las Madres de Plaza de Mayo una y otra vez. Creo que se pueden lograr, tanto en ficción, en experimental o documental, nuevas formas de aproximación que no sean políticamente correctas y que sean corrosivas, que corroan lo obvio o lo siempre eternamente dicho, que busquen decir en formas nuevas que este mundo es injusto, que hay diferencias, cualquier tipo de cosa que tenga una connotación de subversión. Todo arte que no se subvierte a sí mismo y a la realidad, no sirve.

www.elciudadano.com
contactos: cafe@infovia.com.ar
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar