

Grandes Líneas

OSCAR BONY ARTISTA PLÁSTICO

“No quiero la vanguardia novedosa del arte”

BEATRIZ VIGNOLI

La exposición del artista plástico Oscar Bony, que puede verse hasta hoy en el Parque de España, incluye sus series de obra disparada “Fusilamientos”, “Suicidios” y “Utopías”, además de documentación sobre “La familia obrera”, obra presentada en 1968 en el Instituto Di Tella en el marco de Experiencias 68. Nacido en Posadas, Misiones, en 1941, partícipe de experiencias vanguardistas en los años 60, e integrante de varios envíos a la Bienal de Venecia, Oscar Bony ha desarrollado su obra como un vasto y coherente operativo intelectual dedicado a deconstruir la metafísica de la presencia. El tiempo, el yo y la relación del arte con otras prácticas humanas, son algunas de las obsesiones sobre las que el artista habló en esta entrevista.

—¿En “De memoria”, usted emprende una búsqueda autobiográfica?

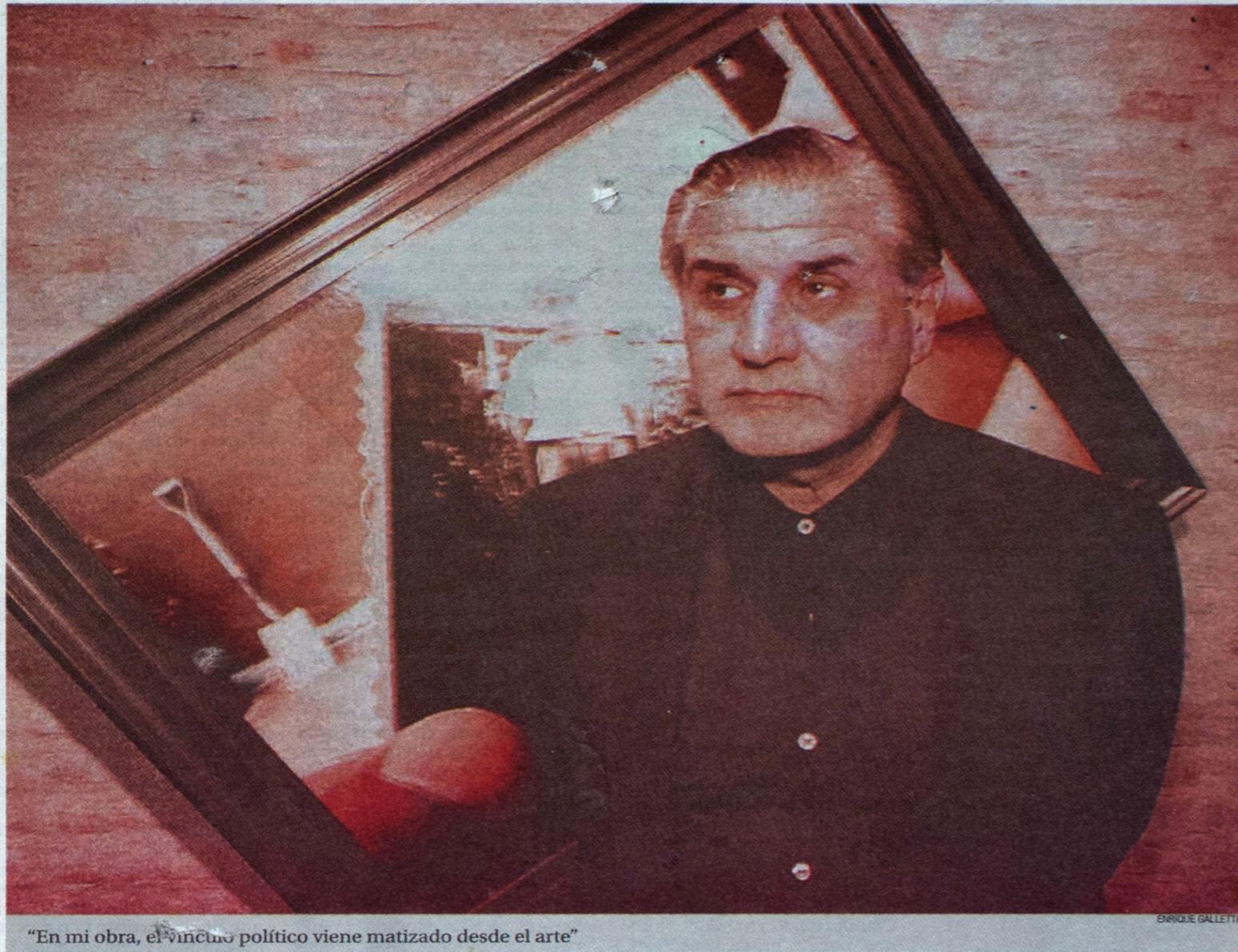
—Sí, porque es un momento en el que yo quiero comenzar de cero, y entonces recorro a las cosas que son las únicas que tengo en el mundo: los recuerdos. Esto no busca responder a los planteos estéticos, sino a lo que se denomina “el cuadro y la verdad”. (Señala una de las fotos de la serie): Aquí, mi mano sostiene mi fotografía de cuando yo era niño —recuerdo el día en que me sacaron aquella foto—, y ese dedo es este dedo, ¿ves? Todo esto es cierto. Es cierto que soy yo, es cierto que yo miro mi foto, y es cierto que hay una pala en el lugar donde yo estoy mirando la fotografía, que es la misma pala (real) que aparece acá. En esta serie y en su consecuencia, que es la de los “Suicidios”, yo trato de reducir todo el fenómeno estético a un plano en el que siempre lo estoy llevando al borde de lo estético.

—Ese movimiento dialéctico: “me miro-miro mi foto-sé que soy yo”, ¿también está presente en los “Suicidios”?

—Sí, sigue presente en los “Suicidios”. Yo hago intervenir cuestiones de tipo existencial; estas para mí son más importantes que aquellas que pertenecen al plano estético de la obra.

—En las “Utopías” lo que se ve es una lectura política de la violencia, que en los “Fusilamientos” puede leerse como violencia de clase, ¿no?

—Sí, pero yo tengo que aclarar que el vínculo con lo político viene matizado desde el arte. Yo no hago bandera, sino una cosa



“En mi obra, el vínculo político viene matizado desde el arte”

ENRIQUE GALLETTO

más sutil, y que también está presente en esto. (Señala una obra de la serie “De memoria”): Yo creo que esta pala tiene una carga política, porque me está señalando una condición social a la cual yo pertenezco, que para mí es sumamente importante porque es el punto de partida de la visión de todo el conjunto de la sociedad.

—¿En esa autoconciencia social y estética influyó Antonio Berni?

—Yo fui ayudante de Antonio Berni, y recibí lecciones de él. Primero fui su alumno, y en la época del 60 y el 61, cuando él estaba comenzando con la serie de “Juanito Laguna”, fui, con otros, ayudante de su taller. Así que sí, Berni tiene muchísimo que ver.

—¿El personaje de Juanito Laguna de algún modo está relacionado con su obra?

—No, el personaje no, en absoluto. Pero sí la conformación general de la obra de arte.

—La pregunta por el personaje viene a raíz del uso que usted hace en la serie “Suicidios” de distintas vestimentas, especialmente del traje. En una obra de esa serie, “La ley divina no tiene por qué ser justa”, usted está fotografiado con un pulóver gris, y se parece mucho esa imagen a la de su primer autorretrato; en otras está de traje, y yo me pregunto si el traje tiene alguna connotación en cuanto a aludir a un típico porteño, a un típico dandy...

—El traje, que además es este que llevo, porque es como mi ropa de trabajo, es la vestimenta de un típico ciudadano de cualquier ciudad; es el disfraz del hombre contemporáneo. Por eso aparecen el traje oscuro, la corbata. Esta vestimenta no es casual, sino

que está acotada a un personaje que está funcionando. Yo funciono como personaje cuando estoy siendo fotografiado.

—¿No es tan intensa, entonces, la relación que usted mantiene con su propia imagen en los “Suicidios” como la que mantiene con su propia imagen en la serie “De memoria”?

—No, porque en la serie “De memoria” hay una conformación. Ante la foto de mí cuando era niño, yo creo que ya en aquel momento soy el artista. Pero, evidentemente, es un chico como cualquiera, que va a la escuela primaria, y que está en una casa con determinadas características, que es la que se ve atrás, y que después aparece en esta otra obra. Esos palitos de la empalizada que rodea la huerta, en la foto, son estos palitos reales que están acá. De nuevo se reproduce el momento; una arqueología

del yo, eso es lo que quiero hacer. Esta (la señala en la foto) es un cabra que mi madre me había comprado porque decía que yo estaba muy delgado y necesitaba alimentarme... entonces, todos esos momentos son importantes para establecer una estructura sobre la cual habré de trabajar, y eso es lo que hice.

—A la relación entre la foto y el objeto real en “De memoria” la veo muy similar a la que usted trabaja en “Sesenta metros cuadrados de alambre tejido y su información” (obra multimedia presentada en Experiencias visuales 67, en el Instituto Di Tella). Le quiero preguntar por el significado del alambre tejido; veo que es un elemento de su casa, tal como aparece en una de las fotos de la serie “De memoria”...

—Sí, el alambre tejido es una cosa que

BLANCO Y NEGRO

I E C H

El Mirador Rosario

Este viernes Claudia del Río inaugura en el Bernardino una exposición armada a partir de una mapa de la Argentina, cuyo signo es el de la intriga

ELVIO E. GANDOLFO

I- La primera obra que vi de Claudia del Río estaba expuesta en el Museo Castagnino, entre tantas otras, porque había obtenido un premio. Estaba conformada por una serie de burbujas de resina, debajo de las que se veían caras humanas diversas, en general con tonos de foto vieja, acentuados por el filtro visual que ejercía la resina. A su vez una red visual subyacente las relacionaba. Para mí la visión de esa obra era como un descanso en medio de las otras distintas obras de la muestra, pertenecientes en gran porcentaje a cierta agresividad sin sentido, al boleo, de las así llamadas "obras de arte contemporáneo", que debido a una fastuosa confusión crítica, teórica y hasta tecnológica, ha hundido el mundo por así llamarle de "las artes plásticas" en una profunda desorientación, no sólo rosarina sino también argentina, latinoamericana y mundial.

II- En las películas de Tarkovski siempre hay momentos, abundantes, en que el relato, la forma rectangular de la pantalla, los personajes, se están por disolver en una especie de sopa espesa, muy líquida, donde el agua -que cae y cae en las películas de Tarkovski- va a carcomer todo. El momento en que ese desgaste está en su punto de equilibrio, de estasis (y no éxtasis) es cuando Tarkovski filma, en picado absoluto, un piso cubierto de agua (no mucha) y cubierto también, debajo del agua, de objetos humanos (fotos, tirabuzones, estampas, y un largo etcétera). Esos pequeños objetos cotidianos, al estar cubiertos de agua, provocan algo bastante fuerte e hipnótico, donde el movimiento parejo de la cámara, y el silencio, dominan la emoción.

Algo de ese recuerdo me viene cuando pienso en aquella obra de Claudia del Río, que suele trabajar por épocas, y que en aquella época, en que trabajaba con burbujas de resina y, debajo de las burbujas, imágenes, fotografías, solía hablar de sus obras con "bubones". Cada vez que Claudia del Río habla de "bubones" para referirse a sus burbujas de resina, yo siento una especie de respingo interior, como si la palabra fuera extraordinariamente inadecuada. "Bubón" me parece una palabra negativa, referente a enfermedad, tendiente a la descomposición fuera de tiempo. Y no, como me sugieren las películas de Tarkovski y las obras de Claudia del Río de esa época, la vida que, simplemente, se desgasta, se disuelve y se renueva.

III- En el caso de otros tipos de obras de Claudia del Río tuve una visión más completa pero a la vez más "desprolija". Las vi en su casa y especialmente en el amplio taller que tiene en un fondo de Alberdi. Es un taller amplio, alto, despejado, que bien puede ser el principal generador, por "vacío", de las ideas y los conceptos, al presentarse los distintos elementos del mundo que confluyen en sus obras despega-

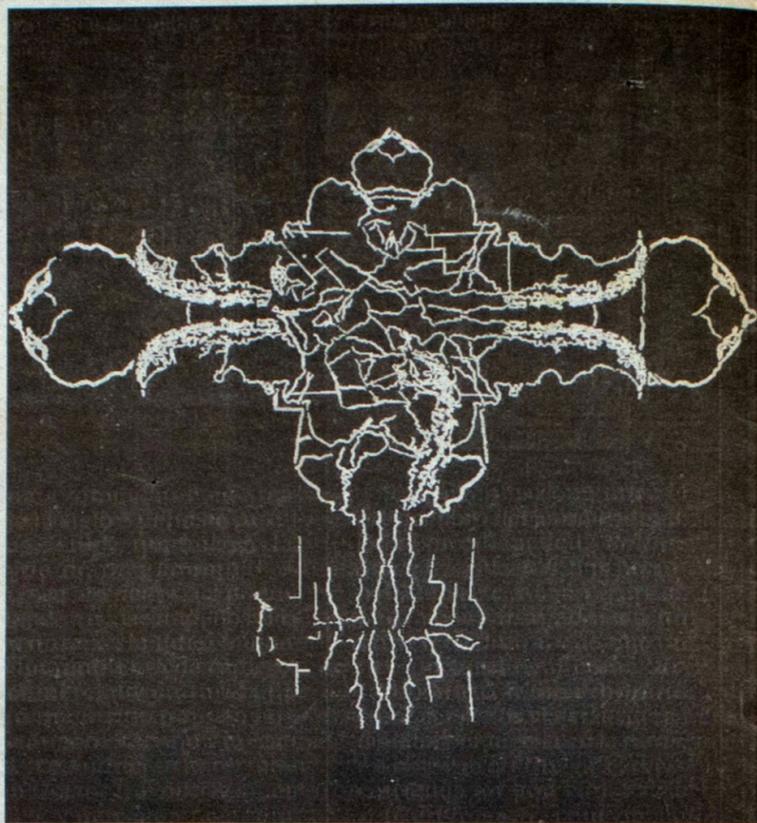
dos de sus relaciones y "encastres" cotidianos, obvios, normales. Al ser así de manejable, el espacio permite tirar las obras sobre una mesa, el piso o las paredes, todavía alejadas de la red fija espacial que les impondrá la sala de exposición (algo que, sobre todo en esta exposición que ahora se inaugura, para Claudia del Río tiene importancia).

Así vi, por ejemplo, una serie de obras que partían de las tapas viejas de muy viejas revistas de boxeo, con la técnica no sólo de impresión, sino también de peinado (¡la gomina!) y hasta de gesto (¡el hieratismo!) de los viejos boxeadores de entonces, vistos no como eran sino como aparecían en las tapas de las revistas de boxeo. Así como los boxeadores de hoy no son vistos por lo general como son sino como los ve o los filtra (como las burbujas de resina) la pantalla no del todo plana (salvo en aparatos costosos) de la televisión, o en las revistas, con la alta velocidad de la película fotográfica, que permite imitar efectos copiados de las películas *El toro salvaje* de Scorsese o *Gatica el mono* de Favio.

Las imágenes de entonces, en cambio, que variaban el blanco y negro mediante el simple recurso de virar al sepia, al azul o al verde, todos colores bastante distintos a los de las tintas de hoy, aunque éstas quisieran imitar a la perfección el mismo efecto, aparecían ingenuas, enganchaban el deporte sangriento (arruinado en su versión americana -casi la única- por la pesada carga de dorado, cinturones, chafalonías y "estética Las Vegas") a sus aspectos más etéreos, como el baile, el esquite, el limpio mejor. Por eso Claudia del Río, al aumentarles el tamaño (y por lo tanto modificarles el rol de los tonos de tinta, que al ser más grandes cumplían otro objetivo), les implantaba la modificación final: aplicaba sobre esas fotos celuloideas transparentes con pintitas, rayas o tejidos blancos.

Como ocurría y sigue ocurriendo con otros bloques de su obra, el resultado esquivaba el resultado inmediato, esperable, la transgresión "cantada", la mera ironía o parodia: los boxeadores así modificados, justamente porque no eran excesivamente musculosos ni coloridos, no se veían, contradictoria y explosivamente, de pronto, atrapados en climas "maricones", "finos", buscadamente "infantiles". Se acentuaba en cambio una tenue poesía ya latente de por sí en las tapas. Como no soy un fanático del boxeo (salvo de algunas cúspides relacionadas con técnicas específicas: Cassius Clay, Nicolino Locche), acá las asociaciones no eran personales sino globales.

Es decir, con el boxeo en general, con las técnicas de impresión y diseño masivo (que sí han sido en parte mi oficio durante muchos años) y con la evolución del cuerpo visto por la lente fotográfica. En todo caso, como en toda su obra, siempre estaba ante todo el placer estético, lúdico de ver algo que no agota su esen-



Las imágenes aluden subliminalmente al sistema informático

cia en la primera visión. Algo así como un jardín o un paisaje, casi siempre casi idénticos, pero casi siempre distintos, aquí por la memoria poco detallista, al que se vuelve con renovado placer.

IV- En el caso de esta última muestra, entré al vasto taller y vi grandes planos negros apoyados en las paredes, con trazos blancos que sugerían un cierto orden previo a pesar de su aparente caos. El extremo contraste entre el negro y el blanco me hizo pensar primero (cosa que pude advertir no del todo cierta de inmediato, porque se lo pregunté a Claudia del Río) que se trataba de papel fotográfico negativo sobre el que se habían impreso trazos de luz. No: no era eso. Sin preguntar más, pensé en otras asociaciones: podía tratarse de fotos aéreas o de satélite sobre las que se había elegido un solo elemento cromático (el rastro que dejaba sobre la placa sólo los caminos pavimentados, o las hileras de árboles, o el calor que emitían diversos elementos minerales). Tampoco era eso.

Era así: un día, al entrar a un correo, Claudia del Río había visto un "mapa mudo" de la República Argentina, de esos que atormentan con su vacío a los alumnos de primaria, que deben ponerle nombre a los ríos, pintar de colores las provincias, subrayar sus límites, distinguiendo a veces entre los naturales (llenos de vueltas) y los artificiales (rectos). Al verlo, Claudia del Río había pensado primero en como se vería en negativo, y después en qué pasaría si, invirtiéndolo, lo duplicaba sobre un eje.

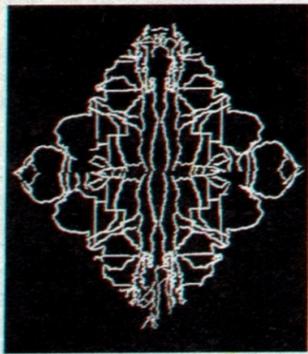
Como con las burbujas de resina, a medida que fue reproduciendo una y otra vez el mapa, éste fue perdiendo sus contornos. La primer sugerencia obvia, en más de un caso, son las manchas de Rorschach, que tal vez se

originaran, partieran en parte así, de una forma relativamente fácil, descoyuntada y super-simbólica, al duplicarse sobre un eje una o dos veces. Aquí, el mapa de Argentina al revés y duplicado, lo que sugiere es una espalda, o más bien el sistema nervioso (o circulatorio) de una espalda, aunque sin acentuar en exceso el costado quirúrgico.

Después, prontamente, la imagen fija, inamovible, parece sin embargo circular, al destruir en buen medida la contraposición grande/chico, biológico/inorgánico. En ese sentido las imágenes aluden subliminalmente al sistema informático, que cada vez más se transforma en lo que respira buena parte de la gente que trabaja, se divierte y pasa tarde o temprano por computadoras: redes, sinapsis, elementos electrónicos que se acercan a las formas de lo orgánico, o que pasan a formar parte de eso, como en buena parte de las imágenes generadas por las cámaras de video que ayudan en operaciones y diagnósticos médicos.

A esa altura, el recuerdo de que en la base está el mapa de la República (mucho más que el de la Nación) se vuelve, por su pesadísima carga simbólica, materna, escolar, un poco tonto, pelotudo: en vez de explicar agrega un plano más sobre un eje de sentidos sugerentes cosidos sobre la vertical, pero ninguno de los cuales resulta esencial y definitivo, mucho menos ése.

La intriga (elemento esencial en las obras de Claudia del Río) que me queda ahora, es cómo quedará, finalmente, la muestra armada propiamente en la sala. Si todo eso que vi en el taller, tirado en el suelo o levantado y mostrado (en distintos tamaños), ganará o perderá algo (y qué, cuánto, cómo) al adquirir esa forma otra forma.



TRASPLANTE

Un mapa mudo de la Argentina, visto en las oficinas del correo virado al negativo, invertido y duplicado sobre un eje es la base de esta exposición

De Claudia del Río
En el Bernardino Rivadavia
Hasta el 17 de setiembre

De Punta La fuga de Lipovetsky

Plano, liviano y elegante, en su visita a Rosario, enmarcada en el Foro del Tercer Milenio, el francés demostró ser más un cronista de época que un filósofo



Cecilia Vallina
El Ciudadano

El filósofo francés Gilles Lipovetsky se crisparía ante la sola idea de tener que elegir entre dos términos. Sin duda preferiría el principio conocido como "ni muy muy... ni tan tan". ¿Estado benefactor o liberalismo de mercado? ¿Capitalismo salvaje o políticas activas en el campo de la salud y la educación? Su solución filosófica ubica las respuestas en un espacio que cancela cualquier aproximación a los imperativos categóricos propios de las ideologías. Lipovetsky huye hacia adelante, escribe sobre lo que se puede ver y tocar y logra presentar un pensamiento que tiene bastante de pragmático y posibilista en una estética de la debilidad.

El autor de *La era del poseder* y *La tercera mujer* llegó a Rosario invitado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad para inaugurar el ciclo de conferencias Foro del Tercer Milenio, y su inscripción en la corriente "post" bastó para llenar el auditorio del Parque de España. La presentación local confirmó que su mayor mérito reside, como lo demostró con el primer libro con el que alcanzó un nivel de repercusión significativo, *La era del vacío*, en una gran capacidad para observar y describir el estado de las cosas, para ejercitar un nivel de lectura sociológica plana de las características de la vida cotidiana, del papel de los medios de comunicación, del rol del Estado, la construcción de un individualismo responsable y por qué no, las nuevas formas que asumen en el fin de siglo las diferencias de género. Pero su poder de descripción de las transformaciones sociales no va a la par de una capacidad de análisis similar y menos aún de un nivel de formulación teórica que amerite el lugar que ocupa cuando se lo enumera en la lista de los representantes del pensamiento posmoderno como Jacques Derrida, Gianni Vattimo o Philippe Lyotard.

Más modestamente, Lipovetsky construye una única tesis que le servirá de sustento para interrogar, casi como un cronista de época, distintas temáticas. Su punto de partida es, sí, una certidumbre: "La era del poseder, de la posmoral no prescribe la erradicación de los intereses personales sino su moderación, no exige la búsqueda del desinterés sino la búsqueda de los compromisos razonables, de las justas medidas adaptadas a las circunstancias y a los hombres tal como son".

Quizá los asistentes a la conferencia no hayan ido a buscar a un representante del pensamiento hegemónico sino al autor de libros que permanecen varias semanas entre la lista de los más vendidos porque pegan en un tema de la agenda social y cultural, capaz de describir con archivos la pluralidad de identi-

dades que coexisten en las sociedades occidentales gobernadas por democracias representativas. Su gracia, entonces, pareciera residir en la capacidad de sostener con elegancia una clara defensa de un sistema político en el que el mercado atesora en sí las posibilidades de desarrollo social, mientras el Estado asume de una vez por todas que lo suyo será ocuparse de ayudar a sobrevivir a los que no lograron acceder a un empleo, sin que resulte demasiado obvio que su pensamiento está más a la derecha de los representantes de la Tercera Vía del inglés Tony Blair o del alemán Gerard Schroeder. Pero Lipovetsky sabe que hay peligros que acechan a las democracias liberales y piensa: "Si hay naciones capitalistas a las que les va mucho mejor que a países que también tienen sistemas económicos de mercado. ¿Por qué a algunos son más exitosos que otros?" Su primera respuesta es que en el capitalismo a algunos les va bien y al resto un poco peor. Sin embargo, el pensador francés no se limita sólo a proclamar cuál es el mejor sistema económico sino que además plantea cuál es la ética necesaria para tender, no ya hacia algo tan ambicioso como la igualdad sino hacia la equidad. Lipovetsky huye de las éticas sacrificiales pero sabe que aquello que él mismo describió en los 80 como la era del reino del individualismo, la liviandad y la supremacía del yo es sólo un nivel de lectura y no los pilares que sostienen una redefinición de conceptos como libertad, justicia e igualdad, necesarios si, como es su intención, su tesis de lo social pretende convertirse en un punto de referencia teórica para la construcción, o mejor la justificación, de un programa político.

Entonces su apuesta más fuerte será la de plantear la necesidad de construir un "individualismo responsable" y un nuevo

concepto de la "solidaridad".

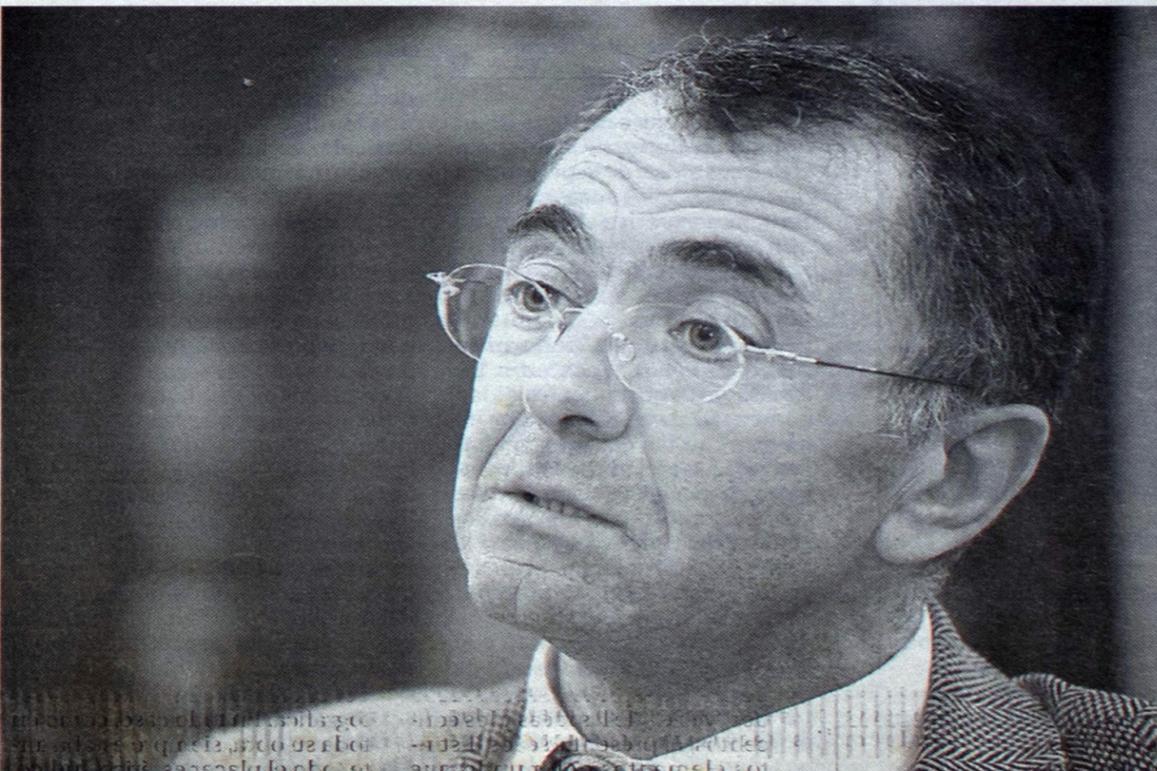
Visitante atento, el mismo Lipovetsky consintió que en los países menos desarrollados, o más bien, en todos aquellos que escapan a las virtudes de las democracias europeas en las que "la corrupción no es un problema", sería muy poco probable que su modelo permita llegar a la justicia. Ha aparecido, finalmente, en su espectro conceptual la endeblez que atraviesa sus premisas.

Quizás proclamar que el fundamento ético de las sociedades democráticas sea hacer retroceder los avances del "individualismo irresponsable", único causante de la marginación social, la deserción escolar, la violencia o la corrupción sea insuficiente. Lipovetsky se debate en una encrucijada que podría ser compartida por los candidatos de la Alianza: ¿Cómo vamos a luchar contra la injusticia si para nosotros el mercado es el mejor empresario que conocemos y nuestra aspiración es que el Estado se comprometa en la ejecución de políticas activas en el campo de la salud y la educación —los pilares que sostendrían el techo de equidad que se puede ambicionar en el marco de este sistema—? Pero Lipovetsky no es candidato a nada, y lejos de compartir la angustia de De la Rúa y Álvarez decidió que lo mejor era seguir explotando sus virtudes descriptivas y su encuadre "post" y se puso a examinar en qué andaban las mujeres después del auge de los movimientos de liberación femenina.

Así, en *La tercera mujer* decreta la derrota del feminismo y su inquietud principal pasa por pensar cómo lograr que las mujeres vuelquen su vocación hacia carreras vinculadas a la tecnología y la ciencia y desistan de convertirse masivamente en médicas, maestras o abogadas. A Lipovetsky le preocupa la dinámica del mercado más que la per-

sistencia de un imaginario social que contribuye a fijar territorios y reproducir las características básicas de los roles tradicionales. Aunque el nombre del ensayo parezca proponer un diálogo con *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, su única conexión visible es el tema. El autor reniega rápidamente de la explicación "cultural" como fundamento de las desigualdades y reintroduce la variable de lo biológico para explicar por qué, después de escuchar a las feministas, las mujeres dejaron de cuestionarse las razones que las llevan a "privilegiar los sentimientos por encima del sexo" y "a buscar el éxito íntimo y familiar más que a luchar por el poder". Es decir, las mujeres se reconciliaron con su propia identidad y además, aprendieron a conciliar la esfera pública y la privada. En suma: Lipovetsky observa que si en la reconstrucción de los géneros persiste la tradición es debido a que en realidad no había allí tanta opresión como argüían las feministas. Su lógica optimista apenas permitirá enunciar la presencia de un individualismo desenfrenado, pero sus tesis ni siquiera se atreverán a pensar la construcción de un nuevo concepto de ciudadanía, de sujeto político y de Estado.

Si entre los asistentes a su conferencia hubiera estado Marshall Berman, quizá hubiera comentado a la salida, investido de la liviandad lipovetskyana, el espíritu de la conferencia y hubiera soltado uno de sus pensamientos dedicados a los representantes de esta corriente heterogénea y difícil de clasificar: "Es inútil tratar de resistir a las opresiones e injusticias de la vida moderna, puesto que hasta nuestros sueños de libertad no hacen sino añadir más eslabones a nuestras cadenas; no obstante una vez que comprendemos la inutilidad de todo, podemos por lo menos relajarnos".



El autor de *La era del poseder* llegó a Rosario para inaugurar el Foro del Tercer Milenio

FERNANDA FORCAIA

IMÁGENES

I E C H

La Central Fotográficas

El instante en que se toma una foto no es el comienzo de una obra de arte, sino su final: es la conclusión de un proceso iniciado mucho antes

MARILYN CONTARDI

El perfumero. Una de las secciones del diario trae una nota sobre la exposición de objetos artísticos realizada en Tiffany's ilustrada con fotos de dos de los objetos exhibidos: una copa y un perfumero. La copa tiene pie alto, muy alto, y fino como un tallo de flor; en el cuerpo de la copa, como envolviéndola en ellos, se han labrado pétalos parecidos a los de la flor del amarilis, rojos con vetas amarillas, que van perdiéndose al llegar al tope y desaparecen justamente para que el borde termine en una circunferencia lisa y suave donde los labios se posen en la deliciosa forma sin problemas.

El perfumero es una obra de Lalique. Su cuerpo es cuneiforme, con asas que se asemejan a las alas plegadas de un pájaro; esas asas-alas llevan labrado un diseño igual al de la tapa, que, a su vez, tiene forma de tiara. El vidrio es de color blanquecino acuoso como si se le hubiera agregado un ligero toque de celeste que no le hace perder su transparencia. Por las líneas del cuerpo, por las asas como alas y la curva de la tapa-tiara levantada como una aureola, hace pensar en la figura de un ángel. Pero mirando las líneas entrelazadas del dibujo labrado en asas y tapa con detención, se observa que lo que parecían arabescos o guías de ramas son lagartijas y ese descubrimiento, sin llegar a sobresaltar, produce cierta extrañeza. Es impensable que alguien, pongamos, en el Renacimiento, eligiese reptiles para adornar el cuerpo de un ángel, esos animalejos más bien sugerirían presencias del todo opuestas a lo angélico pero, y aunque esa vieja idea sobrevive en nues-



"The waitress", fotografía de Walker Evans, 1930

tros días, la bella forma se impone al ligero estremecimiento producido por la profusión de reptiles.

Mientras observo estas fotos no puedo dejar de percibir que un pensamiento se cruza con la mirada y se une a ella mientras ésta va siguiendo las líneas esbeltas, y es más o menos así: por qué copa y perfumero, y seguramente otros objetos preciosos presentes en esa exposición, tenían que estar precisamente allí, en Tiffany's, por cuyos alfombras y pisos pulidos mis pies no tendrán la menor ocasión de llevarme, a menos que un acontecimiento totalmente imprevisible y más bien dentro de la órbita de lo fantástico decida lo contrario. Y sigo imaginando a las mujeres —por qué sólo mujeres, la imaginación que actúa a

su guisa cuando se desata de improviso, ve sólo mujeres, nada más puedo agregar— en una experiencia totalmente opuesta a la mía, con sus largos o cortos pies, graciosos o disgraciosos, calzados con unos preciosos zapatos Gucci, caminaron entre ellos. Atentas a la propia imagen que las acompañaba desde los espejos, posando aquí y allá sobre los objetos expuestos, las miradas indescifrables de unos ojos verdes o marrones o azules o incoloros bien maquillados, como quien pasa por la mejilla aterciopelada de un chico la punta de su dedo enguantado, antes de desaparecer por la avenida brillante bajo la llovizna, instaladas en la morbidez silenciosa de los asientos tapizados de cuero natural de sus limusinas, después de haber elegido la pulsera de

brillantes en un salón contiguo.

El señor Morgan. Una larga hilera de hombres han ido entretejiendo los hilos de la trama para que esto sucediera. Señores como el señor Morgan tal como aparece en la foto de Steichen, surgiendo de la oscuridad. Una cabeza maciza, poderosa como las cabezas colosales de Júpiter o Minerva que se conservan en algunas jardines de villas italianas, aferrados al apoyabrazos de sus sillones como si aferrasen un cuchillo, fijando sus ávidos ojos de rapaz en el objetivo, y que ni en sueños, o quizá sólo en los sueños de la infancia, han soñado despiertos con objetos parecidos; son ellos los que han dispuesto, siguiendo huellas que otros se ocuparon por dejarles, que esto fuera así, sin enredarse

MUDANZAS

NORA AVARO

Los personajes de Hebe Uhart aprenden. Hacen de lo que ocurre en sus vidas, de la percepción que tienen de las cosas que ocurren, una experiencia con resto aprovechable, una instrucción. Sin embargo, eso no los vuelve ni más sagaces, ni más sabios, ni más metódicos, ni más inteligentes: ningún desarrollo, ni en sus voces, ni en sus actitudes. Un estado de continua perplejidad —una rara perplejidad que no cuenta con las ventajas del hallazgo o los efectos de la sorpresa y que casi nada tiene que ver con el asombro— define la experiencia del aprendizaje, casi la única experiencia que importa en los relatos de Uhart. Percibir es aprender. Es por esta razón que los personajes guardan con la infancia una relación que de tan esencial se convierte en perspectiva, al modo de la literatura de Silvina Ocampo a quien Hebe Uhart le debe, no sólo la perspicacia de un punto de vista, si-

no además un cierto tono de voz.

Mudanzas cuenta la historia de los distintos integrantes de una familia italiana en Moreno. La madre, fastidiada por las nuevas normas domésticas que intenta imponer su hijo Domingo, dirigido por una idea de progreso social que no encuentra ningún eco entre los demás miembros de su familia; Atilio, el otro hijo, que no se calienta por nada, por nada más que el fraude de los conservadores; el padre, que no se muda con la familia y prefiere quedarse "en la casa vieja para cuidar a los caballos" y a salvo de las ideas modernizadoras de Domingo; y María, la única hermana, que se irá volviendo loca sin que ese escándalo mayúsculo adquiera proporciones demasiado escandalosas (la perplejidad sin asombro que caracteriza el mundo de Uhart caracteriza también el extravío de María).

La familia crecerá en nueras, nietos, tíos, sobrinos, nacimientos y muertes y casas y mudanzas, sin que esos cambios provo-

quen, en los personajes, ninguna variación fundamental. Un tiempo de puro aprendizaje instantáneo sin desarrollo ni reserva inunda la vida, "la comprensión de la vida", y detiene cualquier evolución. La madre siempre fastidiada, Domingo siempre descontento, Atilio siempre solícito y siempre radical, la tía Carolina siempre callada durante las visitas, siempre en la puerta con su canasta de naranjas, el padre siempre pensando en su propio hermano muerto, Teresa siempre malhumorada. Todos repitiendo siempre las mismas frases, los mismos clisés. Y María, cuya tozuda perplejidad es la base en la que se apoya la rara sencillez del mundo familiar.

Un ejemplo. Cuando María acompaña a su hermano Domingo a la primera cita con Teresa descubre la importancia y también la inutilidad de cualquier aprendizaje. Domingo, que tiene "una conversación instructiva", que "sabe desenvolverse en todo", marca las pautas del comportamiento de María en la con-

fería del Once: "ser sencilla sin parecer simple, simpática con prudencia y de posture que no pida manzana porque hay que saber cortarla". El conocimiento de las reglas, que preocupan a María tanto como su vestimenta, pierde importancia apenas María ingresa a la gran confitería del Once, un lugar que encierra por sí sólo, es decir independiente de las instrucciones de su hermano, "mucho enseñanza". Demasiada para el desconcierto de María que regresa a sus quehaceres después de aprender que no regresará más a la confitería. Y aprende esto con una sencilla complicación, la misma con la que elige las rayas verticales u horizontales de su vestido, la misma con que la novela diseña los modos de su simplicidad: "Si, la confitería del Once era de mucha enseñanza, pero no iba a volver nunca más", piensa María. Y ese pensamiento, tanto su importancia como su inutilidad, constituye en *Mudanzas* el fundamento de la novela familiar.

HEBE UHART



Mudanzas

DE HEBE UHART

La familia decide mudarse al centro y cambian todas las convenciones de la convivencia: ese es el artificio que construye esta novela de aprendizaje

Mondadori
Buenos Aires 1999
109 páginas

en pensamientos dubitativos, imprecisos, encombrantes.

El señor Morgan u otros señores parecidos, y la larga serie de señoras Morgan y otras, altas, redondas, atléticas, frágiles, bonitas o desabridas con el ala de sus capelinas desgarrando el aire como la quilla de un transatlántico abre las aguas, entre el fru-frú de sus enaguas y fajas y medias y alfombras que recorren al lado de rododendros bien tallados en sus potes de cobre y de mármol, bruñidos cada mañana por las pequeñas vestidas de blanco, delantal y cofia, que sólo serán jóvenes una vez, antes del primer hijo, venidas de las chacras o los suburbios a estarse a su servicio —y mejor que no te muevas de ahí pobre criatura, me quieres decir qué peso tiene el puño de tu padre cuando te da de lleno en la espalda o el manotazo que te hace sangrar la nariz, o la rama fina que tu madre arranca y desnuda de un solo correr de su puño y hace restallar contra tus pantorrillas—.

Lo sé, y también que es incompleto el razonamiento y que todo es mucho más complejo, las cosas podrían ser sopesadas de otras maneras, pero por una razón u otra hemos quedado fuera de las copas amarilís y ángeles o perfumeros de cristal. Esto ha sido así, no debe detenernos por más tiempo.

The waitress. Pero sobre la mesa, junto a las fotos de la copa, el perfumero y la del señor Morgan hay otra foto. Y en ella una de esas jovencitas venidas de las chacras o de los suburbios, siempre con su impecable delantal blanco, está ahora en el salón de un restaurante o de un bar en Nueva York, y ha sido fotografiada por Walker Evans. Contra el fondo oscuro del salón ella es la fi-

gura dominante, y da la impresión de que apenas segundos antes de tomarse la foto ha hecho su aparición para recoger el servicio de la mesa.

La foto fue tomada en el preciso momento en que, algo inclinada hacia adelante, la chica va a depositar un plato recién recogido en la bandeja que sostiene con la otra mano.

La cofia blanca, almidonada, parecida a una tiara, de la que sobresalen unos rizos oscuros, aprieta el óvalo de su linda cara joven. El movimiento envuelto que ejecuta con el brazo en el momento de depositar el plato, deja una estela clara; la segunda estela detrás de su cabeza, indica el recorrido seguido mientras se inclinaba contra el fondo oscuro. En una diagonal sobre el costado opuesto, en oposición de simetría casi perfecta con la

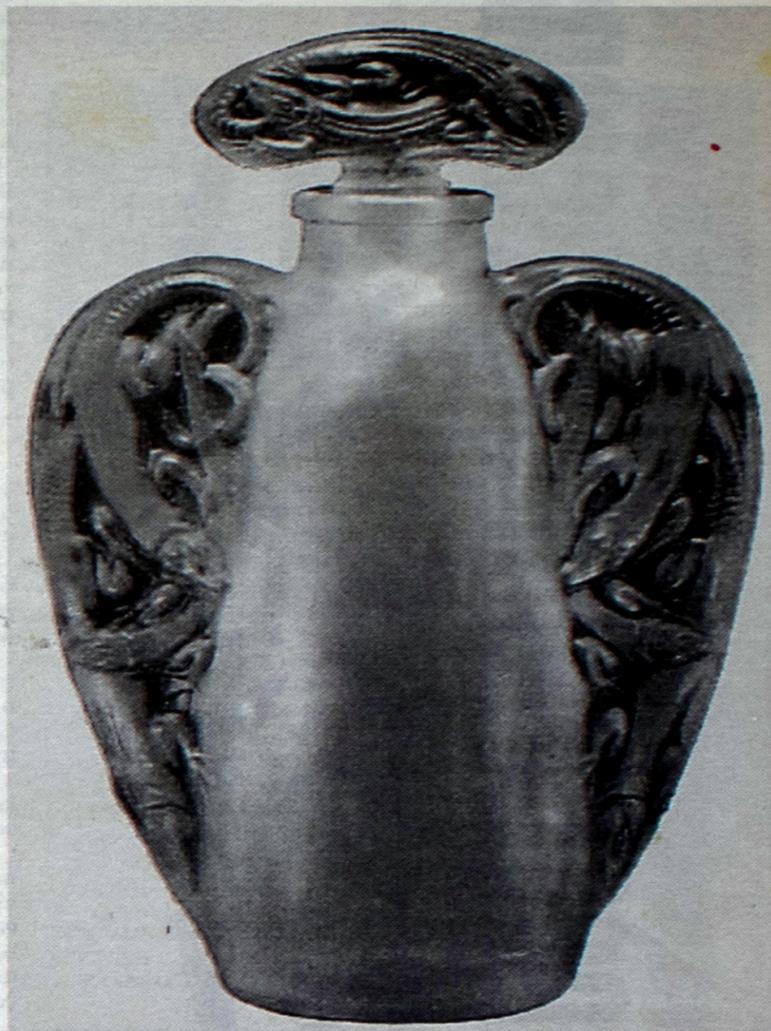
No hay corrección ni ajustes posteriores, es algo que estalla en ese segundo

línea que forman su cuello y el cuello blanco del uniforme, las luces del restaurante perlan la oscuridad y refuerzan el aire de representación que el lugar ya tiene por sus características y por el encuadre: lo estamos viendo desde "afuera", como si fuese un escenario. Ese momento tiene, además, algo de danzado por los fulgores que han dejado adheridos a sus recorridos los movimientos. Pero también tocan el punto sensible oculto en toda fotografía, el "aquí y ahora" del instante apresado. Si ese es el resultado buscado deliberadamente por el fotógrafo para marcar, sobre la negrura estática del fondo —sólo interrumpida por las for-

mas nítidas del grupo de objetos en primer plano: azucareros, taza en posición inclinada, espalda del parroquiano con sombrero y luces del techo—, el movimiento de la camarera o ha sido consecuencia inevitable de la exposición prolongada elegida ante la falta de luz del ambiente, entra dentro del tipo de conjeturas que movería especulaciones poco interesantes.

Sólo sabemos que el ojo ávido del fotógrafo, de una avidez distinta a la del señor Morgan, estuvo allí para retenerlos.

Pero tal vez sí podamos considerar que el instante en que se toma la foto, ese llamado "instante decisivo", se coloca prácticamente en las antípodas de ese momento inicial que en otras ramas del arte suele llamarse inspiración, iluminación, como sea, y que señala el estado que da nacimiento al desarrollo de una obra. Me parece que, por el contrario, el momento de la toma de una foto, de una foto como esta, concentra las fuerzas que vienen desde atrás, todas las fuerzas, tanto las que dan los conocimientos técnicos como las que vienen del don imprescindible y las dirige hacia ese único punto, lo que el fotógrafo "ve" del instante, que es materia, que es espacio, que es tiempo. Las concentra y las agota al mismo tiempo porque la materialización es instantánea. No hay corrección ni ajuste posteriores; el proceso que concluye en la foto, ha comenzado, oscuro, mucho antes y estalla y produce la obra en ese segundo. Podemos apreciarlo en esta foto, "The waitress", así como en las otras fotos tomadas en otros lugares en el mismo Nueva York por Walker Evans, en las que ese momento óptimo en que las fuerzas, las líneas, los volúmenes en perpetuo movimien-



Un perfumero de Lalique, expuesto en Tiffany's

ARCHIVO

to, se entrecruzan en un máximo de equilibrio, cae bajo la mirada del fotógrafo. Sin repetición posible, durante un tiempo brevísimo se produce algo, que sólo el ojo y la mente que desde mucho antes se han puesto al acecho, son capaces de capturar.

El fusil fotográfico ideado por Marey, obsesionado por fijar el movimiento, es también una representación, la materialización de una idea que sobrevuela todas las fotografías, aun las de pose: atrapar el instante, es decir la imagen y el tiempo.

EL DIABLO EN EL CUERPO (TRES EPISODIOS DE MI VIDA)

ARIEL DILON

Los tres episodios que conforman este breve y exquisito libro de Casanova acaban de desmentir la pobre idea que suele tenerse del veneciano, debida al número proverbial de sus hazañas en un terreno hoy poco frecuentado.

Si Casanova fue un gran seductor, no es menos cierto que fue grande en otras artes: oportunista, embaucador, aventurero y, sobre todo, escritor. Pero lo que quiso ser es un filósofo. Es en vano buscar en él una metafísica, o una ética que aspiren a la universalidad, pero vive en su incansable pensamiento una verdadera pragmática de la acción. Inclinado a la matemática, Casanova persigue el álgebra de los intercambios humanos, desmenuza códigos: los de la vida cortesana, los del honor, los de la seducción, los de los tabúes sociales. El suyo es, en un sentido mucho más interesante que el meramente sibarítico, el arte

de vivir (y en primera instancia el de sobrevivir, aunque con ciertas exigencias mínimas en relación con el placer y el honor).

Cuando un soberbio militar polaco lo ofende con deliberada insistencia en un teatro de Varsovia, Casanova pone en funcionamiento una maquinaria intelectual sofisticada, una lógica ética podría decirse, una ciencia de los comportamientos, midiendo las posibles consecuencias de las diferentes opciones que se abren ante él, y llega a un convencimiento tan perfecto de que debe retar a duelo al ofensor que el lector se siente inclinado de inmediato a salirle de padrino a un hombre que procede con semejante mezcla de coherencia racional, ligera elegancia y un coraje natural, al amparo de toda temeridad. Esta evaluación científica es delirante a la vez que sabia. Si la sabiduría prevalece es porque Casanova la expresa con gracia de escritor y no con presunción de filósofo, como quien no cree ver allí más que un conocimiento empírico, útil para la

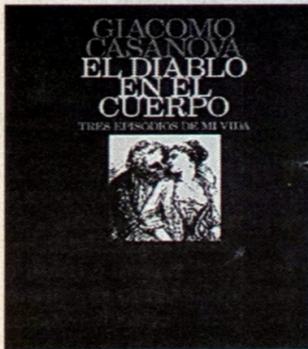
vida, sí, pero desprovisto de cualquier relevancia.

"El Duelo" es una pieza maestra, escrita con una notable exigencia formal: contada en tercera persona —su protagonista es un cierto veneciano, el señor C.— pero el narrador es Casanova, que no se priva de hacer observaciones circunstanciales en primera persona y explica las razones más íntimas del veneciano, "a quien conozco muy bien". El escritor pinta la vida en las cortes de Europa. En su relato, qué atractivo se vuelve ese mundo ponderado, racional, exquisitamente refinado, construido sobre impulsos perfectamente salvajes.

"El diablo en el cuerpo", más que el relato de una iniciación amorosa, lo es de una iniciación a las suspicacias y el desengaño de la vida amorosa, como preparar al joven Giacomo —un joven inexperto, ansioso y enojado, capaz igualmente de disfrutar con el mero aprendizaje— para su carrera posterior. "Un encuentro en Salerno",

que cierra el volumen, es una narración llena de distraído encanto —el énfasis está puesto en otra parte: en la cándida seducción de una joven dama de compañía, en la calurosa amistad de un anfitrión viejo, gotoso, de corazón abierto, librepensador y, naturalmente, cornudo. La mujer del noble marqués es nada menos que aquella hija de Casanova, Leonilda, a quien el aventurero reencuentra después de muchos años de separación. Padre e hija se aman con tan contagiosa alegría que resulta natural, e incluso saludable, que dejen a sus cuerpos expresar sin más freno que el que les impone el secreto la felicidad de su encuentro, para luego alejarse con un laconismo igualmente saludable, y quizá con la doble fortuna de haber retribuido con el tan deseado heredero a la hospitalidad del buen marqués.

Casanova deja al lector algo más que la impresión de haberlo prejuzgado: la de haber prejuzgado casi todas las cosas de este mundo.



DE GIACOMO CASANOVA

Tres episodios de la vida del gran veneciano que demuestra, en estas aproximaciones autobiográficas, ser un escritor de primera línea

Editorial Perfil
Buenos Aires, 1999
153 páginas



I E C H

LA HAYA, NUEVA YORK, BUENOS AIRES, MÉXICO

abecedé nacionales e internacionales

a)

Rembrandt recuperado y expuesto. La policía danesa recuperó el jueves dos cuadros robados en enero, uno de Rembrandt y el otro del renacentista italiano Giovanni Bellini. Según informó la radio en Copenhague, dos daneses fueron arrestados en el operativo. No se brindaron datos acerca del estado de las pinturas. El cuadro de Rembrandt "Retrato de una dama" y el de Bellini, "Retrato de un hombre joven", fueron robados en enero del museo Nivaagaard, al norte de Copenhague. El robo concentró la atención internacional porque los ladrones compraron entradas como los otros visitantes para ingresar al museo, simplemente descolgaron los cua-

dro y se los llevaron. Las obras estaban valoradas en unos 100 millones de coronas (14 millones de dólares), pero estaban aseguradas tan sólo por 200.000 coronas.

Mientras tanto, las buenas nuevas no termina para Rembrandt: el museo Mauritshuis, de la Haya, inaugurará el 25 de setiembre la exposición "Rembrandt, por él mismo", que se prolongará hasta el 9 de enero del 2000 y que será la primera dedicada exclusivamente a los autorretratos del pintor, conocido por la obsesión de pintarse a sí mismo a lo largo de su carrera. La muestra incluye 55 autorretratos, en forma de bosquejos o pinturas.



b)

Capote recordado. El miércoles pasado se cumplieron 15 años de la muerte de Truman Capote, el autor que marcó un antes y un después en la historia de la literatura periodística.

"Soy alcohólico. Soy drogadicto. Soy homosexual. Soy un genio": así se autodefinió Truman Capote en una de las tantas entrevistas que trataban de mostrar a uno de los autores más singulares y leídos de la literatura norteamericana contemporánea.

Su biografía registra un innumerable elenco de anécdotas relacionadas con la historia de su infancia, el cine y la farándula hollywoodense, el alcohol, las drogas, las grandes fiestas, el placer por el lujo, la celebridad y las

provocaciones.

Pero por encima de todo esto, está la mejor biografía de Truman Capote, la que da cuenta de su relación con la escritura y la literatura: "Comencé a escribir a los ocho años, inesperadamente, sin la inspiración de un modelo. No conocía a nadie que escribiera. En realidad, apenas si conocía a alguien que leyera".

En 1948 apareció su primera novela, *Otras voces, otros ámbitos*, con la que Capote no sólo se inició en el éxito sino también en la polémica: la fotografía de contrapunta del libro lo mostraba en una pose provocativa, con gesto homosexual, "invitando a alguien a que se encarama conmigo", según comentaría después.



c)

Shakespeare en castellano. Acaba de aparecer el número 50 de *Diario de Poesía*, encabezado por una serie de traducciones de fragmentos de diversos autores de Shakespeare, con el anticipo del proyecto de la editorial Norma que comenzará a publicar sus obras completas en edición bilingüe y en nuevas versiones realizadas por poetas, dramaturgos y narradores de América latina.

Poemas de Hans Magnus Enzensberger y Edgar Bailey, "Cuaderno gótico", del poeta italiano Mario Luzi, una selección de poesía colombiana contemporánea y una entrevista a Concepción Bertone completan el sumario de la revista. Escribe Alejandra

Rojas, traductora de *Julio César*. "Cuando acepté sumarme al proyecto de *Shakespeare por escritores*, la última obra del canon que habría elegido para traducir me despertaban mayor simpatía, tampoco sus temas: demasiado honor masculino quizás, demasiado estoicismo, demasiadas "razones de Estado". Mi decisión sólo pudo ser uno de esos actos ciegos que dictan el destino y el desatino. Sólo tiempo después, alguien me hizo notar una coincidencia: en los días en que recibí la propuesta de Editorial Norma, yo trabajaba en una biografía de Salvador Allende. Los temas que rondaban mi insomnio eran, precisamente, los de *Julio César*".



d)

México renovado. La cultura fronteriza del norte de México, caracterizada por una rara mezcla de violencia y progreso en la línea limítrofe con Estados Unidos, es el eje de *Tierra de nadie*, la más reciente obra de Eduardo Antonio Parra, representante de una nueva corriente en la literatura mexicana.

Presentado el miércoles en Ciudad de México, *Tierra de nadie* contiene nueve cuentos poblados de aldeas fantasmas, trabajadores ilegales, fábricas de ensamblaje, pandilleros y seres fantásticos extraídos de la rica mitología de los estados mexicanos del norte, marcados por la relación amor-odio entre ambos lados del Río Bravo:

Junto a Luis Humberto Crosthwhite, Regina Swain, Gabriel Trujillo o Regina Conde, Parra (Guajuato, 1965) pertenece a una nueva generación de narradores obsesionados con la realidad nortea, y que pugna por abrirse paso en el exigente universo de las letras mexicanas dominado históricamente por la producción literaria "del centro", es decir, de Ciudad de México.

"Siento que aún hay desinterés por este tipo de literatura, pese a que toca íntimamente la identidad del mexicano, en un espacio marcado tanto por el *american way of life* que por la mitología inexplorada de los indígenas del norte", dijo Parra en una entrevista con DPA.



Todo para leer, para mirar, para escuchar

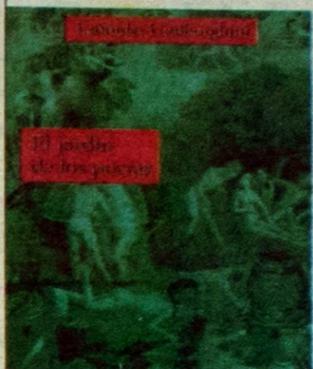
LIBROS

I E C H

Un poeta copiado por todos, un encuentro de dos mundos, cuentos con un universo común y la historia del último freudiano, en los anaqueles desde hoy

EL JARDÍN DE LOS POETAS

De Leónidas Lamborghini

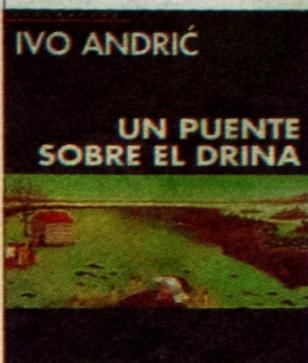


Nuevo libro del autor de *El solicitante descolocado*, de quien escribió Ricardo Piglia: "Todos admiramos a Lamborghini y todos lo hemos copiado. Definió una exigencia en relación con la lengua que es única en nuestra literatura; construyó un laboratorio arltiano para trabajar con la sintaxis y la música verbal de estas provincias. No conozco otro poeta tan consciente de la propia tradición y a la vez no conozco en esta lengua un poeta que haya producido el corte que produjo Leónidas".

Adriana Hidalgo Editora
Buenos Aires, 1999
97 páginas

UN PUENTE SOBRE EL DRINA

De Ivo Andrić



Una crónica que abarca desde el siglo XVI hasta principios del XX, que recoge la historia de una comunidad que crece alrededor del puente situado en Visegrad, Bosnia, y que durante la Edad Media tuvo un momento de esplendor comercial y cultural por ser un puente de tránsito entre el mundo cristiano y el islámico. Ivo Andrić, su autor, nació en Dolac/ Travnik (Bosnia) en 1892 y murió en Belgrado en 1975, donde escribió las novelas que lo harían famoso. En 1961 obtuvo el Nobel.

Debate
Barcelona, 1999
406 páginas

CÍRCULO VICIOSO

De Pedro Rey



Siete cuentos componen el primer libro del joven Pedro B. Rey, periodista de *la Rolling Stone* y *La Nación*. Sus personajes no se conocen entre sí, pero viven atrapados en un universo común, que rige un tiempo tan lineal como absurdo, un azar tan arbitrario como letal: dos viajeras que se quedan por inercia en la cama, un hombre que juega a las escondidas en una cancha de golf, dos maestras que deben hacer frente a la intrusión de un extraño, son algunos de los asuntos de los cuentos de Rey.

Vian Ediciones
Buenos Aires, 1999
123 páginas

LA TERAPIA

De Daniel Menaker



Jake es un joven maestro de escuela neoyorquino a quien le va en la vida medianamente mal: su novia lo abandonó, su carrera es mediocre, casi no habla con su padre. Entonces decide analizarse, y cae en manos del doctor Morales, quien se autodefine como "el último freudiano". El terapeuta, para curar a su paciente, se entrometerá en su vida, en su trabajo, en su casa, hasta convertir la vida de Jake en un infierno. *La terapia* fue elegido por el *New York Times* como el "libro notable del año".

EMECÉ
Buenos Aires, 1999
283 páginas

EXPOSICIONES, TALLERES, HOMENAJES

Jorge Melo, Cati Tarsitano y Josefina Rabinovich son los nombres que conforman la agenda de la semana cultural

LOS ROSTROS DEL AJUSTE 80 X 80

El jueves cierra la exposición de pinturas de Jorge Melo, titulada *Los rostros del ajuste 80 x 80*. Melo proviene del movimiento informalista y ha recibido muchísimas distinciones, en pintura y en dibujo. El artista, de 80 años, presenta ahora 80 obras, de las que ha dicho Rosa Faccaro: "La visión romántica de Melo se evidencia por el poder evocativo de sus imágenes, incita a estados de rememoraciones imaginarias más que el respeto textual del modelo".



De Jorge Melo
En Krass, San Martín 631
Hasta el 2 de setiembre

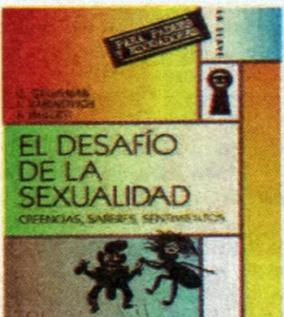
PINTURAS



De Cati Tarsitano
En el Bernardino, San Juan y San Martín
Hasta el 3 de setiembre

Hasta el viernes se encuentra expuesta en el Bernardino Rivadavia una muestra retrospectiva de obras de Cati Tarsitano. La exposición, preparada como un homenaje a la artista, sirvió también como pretexto para la presentación de *Cati Tarsitano: una artista*, un libro de Patricia Bucella que lleva un prólogo de Norberto Moretti: "Catalina Tarsitano ocupa una gran parte de mi corazón. Pinta muy bien, es muy buena maestra, y es una muy buena persona".

EL DESAFÍO DE LA SEXUALIDAD



De Josefina Rabinovich
En Librería Ross
El jueves 2, de 16 a 19

Librería Ross y Editorial Sudamericana invitan al taller *El desafío de la sexualidad*, dirigido a padres y docentes, dictado por la psicóloga Josefina Rabinovich, que se realizará el jueves 2, entre las 16 y las 19. El taller se realizará alrededor de los asuntos tratados en el libro homónimo, cuyos autores son la misma Rabinovich, Claudia Groisman y Julieta Imberti. Los interesados deberán confirmar su participación en la librería, o a los teléfonos 4485378 o 4404820.

HOMENAJE A LA BIBLIOTECA VIGIL

El viernes inauguró en el Consejo de Mujeres una exposición en homenaje a la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil y a los plásticos que intervinieron en la interpretación de la *Oda al Paraná*. Las obras que que integraron la *Oda al Paraná* fueron rescatadas por la delegación local de la Subsecretaría de Cultura de la provincia, y son las que se exponen ahora. La muestra es organizada por la Comisión provincial protectora de bibliotecas populares.



Autores varios
Consejo de Mujeres, 3 de febrero 726
Hasta el 10 de setiembre

...viene de tapa

OSCAR BONY ARTISTA PLÁSTICO

► se encuentra frecuentemente en los hogares humildes, y a mí eso me parece sumamente importante. De cualquier modo "Sesenta metros cuadrados de alambre tejido..." forma parte del comienzo del arte conceptual en la Argentina, en el Di Tella. Entonces es un trabajo un poco más frío, un poco más controlado.

—¿Quiénes eran sus interlocutores en el Di Tella?

—Pablo Suárez, Ricardo Carreira, y Rubén Santantonín.

—¿Con Rubén Santantonín usted desarrolló algún tipo de trabajo fotográfico?

—Fui su maestro. Yo le enseñé fotografía a Rubén Santantonín, y hemos pasado todo un verano en Villa Gesell conversando sobre temas de arte. Para mí fue muy enriquecedora la amistad con Rubén Santantonín.

—¿Con qué temas del arte se relacionaban esas conversaciones?

—Hemos hablado de mujeres, hemos hablado de política, hemos hablado del cuento... De todo hemos hablado, porque hemos sido amigos estrechos. Yo tengo una cierta nostalgia de esa época; creo que la gente se entregaba más a la amistad en esa época, en los sesenta. Creo que los artistas ahora se han desvinculado y se han profesionalizado muchísimo.

—En las obras "Utopía" y "Plomo sobre plomo" se nota mucho la relación con los buchi (agujeros) de Fontana. ¿Usted tuvo contacto con él sólo a través de su obra, o contacto personal?

—No, desgraciadamente Fontana ya había muerto cuando yo llegué a Italia. Pero conocí a su hija y a Teresita, la mujer. Y conocí al entorno social que tuvo Fontana de galeristas e intelectuales de Milán, los he conocido. He discutido mucho, tam-

"El trabajo espacial de Fontana nace en Rosario, no en Milán"

bién, con el tema de Fontana, porque en Italia dicen que Fontana es italiano. Así que ese tema fue sumamente discutido. Yo tuve muchas oportunidades de decir que Fontana había nacido en la ciudad de Rosario, y además cuando realizó los agujeros, los buchi, Fontana ya tenía más de treinta años, o sea que tenía una memoria inconsciente completamente trabajada. Yo creo que todo el trabajo espacial de Fontana nace de Rosario, no nace de Milán.

—¿Por qué?

—Milano es una ciudad que perteneció al imperio austrohúngaro, muy formal. Jamás un artista de Milán en esos años -30, 40- podría haber tenido la desfachatez y el coraje de romper una tela con un cuchillo. Eso lo puede hacer alguien que conoce la pampa argentina, que vivió dentro de la luz enceguedora de esta zona, y que pueda tener ese coraje para hacerlo.



ENRIQUE GALLETTO

"Creo que ahora los artistas se han desvinculado y se han profesionalizado muchísimo"

—¿El espacio, entonces, en Fontana, tendría que ver con la pampa argentina?

—Esa es mi teoría personal. Mi teoría personal es que el tajo que él hace en sentido vertical —porque Fontana cortaba la tela de arriba para abajo— tiene que ver con la línea del horizonte, que es la parte de la pampa que Fontana conoció. Fontana viajó por la pampa en los años 20, y yo creo que ese paisaje de la pampa es un paisaje particularmente fuerte, particularmente impresionante. Yo creo que eso es lo que hizo a Fontana moverse para poder hacer el tajo.

—¿Considera que su obra fue influida por la de algún artista europeo con el que se relacionó?

—No. No puedo mencionar a nadie más que a Berni y a Fontana.

—En su biografía, Patricia Rizzo relata un incidente, que creo que tiene una relación fuerte con su obra: en el año 1966, cuando usted exhibe en la muestra El objeto, en la galería Vignes...

—...un pene.

—Sí. Era una escultura bastante grande, ¿no?

—Sí, medía un metro ochenta de alto, más o menos. Era una muestra colectiva que se había organizado con otros artistas, entre los que estaba Emilio Renart, estaba Pablo Suárez, estaba Berni... un muy buen grupo; nosotros éramos los jóvenes. El director de la galería, Julio Llinás, se opuso a que esa obra estuviese expuesta. Así que hubo un tironeo, y después de varias idas y venidas, Berni decidió desmontar la obra en señal de protesta. Todos desmontamos las obras. Y

la muestra se inauguró en medio del escándalo, y se cerró el mismo día.

—Después usted, en 1980, en la exposición Nuova Imagine, en Milán, presenta unas instalaciones que incluyen juguetes infantiles. ¿Considera a esas instalaciones como un antecedente de la serie "De memoria"?

—Sí, creo que han servido como antecedente. Pero en ese momento no era yo consciente de que ese era un elemento que yo podría volver a usar. Me doy cuenta de que en general yo retomo cosas que han quedado sueltas. En general trato de no estar en lo que se llama *the stream*, la vanguardia novedosa del arte. Trato de seguir mi camino personal y no tener muchos contactos. Y cuando los tengo, a esas referencias las declaro, como en el caso de Fontana, como en el caso de Berni.

—Yo había notado, sin embargo, un cierto parentesco entre la serie de "Suicidios" y algunas obras de Arnulf Rainer, un artista del accionismo vienés que trabaja con su propia imagen, manchandola de pintura...

—No me gusta lo que hace Rainer. Yo traté de hacer esto por otro camino donde el suicidio tiene más bien un significado de sacrificio. Pero no quiero decir que yo sea absolutamente original, porque en la época posmodernista es imposible ser completamente original.

—¿Al sacrificio, de algún modo, lo relaciona con figuras que tienen que ver con su generación, por ejemplo, el Che Guevara?

—No. Yo al sacrificio lo relaciono con la idea de sacrificio en la religión, con la idea de Jesu-

cristo que se sacrifica para salvar a sus contemporáneos.

—En parte de su obra puedo percibir dos tiempos: uno que va hacia atrás, hacia el origen y la madre, y otro que avanza, con un sentimiento trágico, hacia la muerte.

—Yo no creo que el tiempo sea un devenir en un solo sentido: pasado, presente y futuro. No creo que el tiempo se desarrolle en un vector que va hacia adelante, lo que se le dice en Física "la flecha del tiempo". Yo creo que el tiempo es esférico, y que la conciencia ocupa el centro de una esfera. Y que todo lo que sucede alrededor sucede en cualquiera de ambos sentidos, o sea, hacia adelante y hacia atrás. Como si una esfera rotase y el centro fuera la conciencia del individuo, y todo lo demás circulase

"No creo que el tiempo sea un devenir en un solo sentido"

alrededor de él en todos los sentidos. Y eso yo lo desarrollé con claridad en un film de 16 mm que se llama "Submarino amarillo", que estubo expuesto en el Di Tella en el año 66.

—¿Esta idea le surge de experiencias, de lecturas?

—Es una idea personal mía; me fundo en algunas lecturas de Física, que me interesa muchísimo. Creo que el paso hacia el siglo que viene es el descubrimiento de la verdadera naturaleza del tiempo. Ese descubrimiento modificará completamente nuestra existencia.

Contesta hoy:

Juan José Hernández
escritor



—¿Cuál es la mejor primera página de la literatura del mundo?

—La del comienzo del Génesis, en latín.

—¿Por qué?

—Bueno, es el "fiat lux", el hágase, y sin eso, no habría nada. Pero además, porque no dice "Dios hizo la luz", sino "Dios dijo hágase la luz". Dios no hizo la luz, sino que dijo que se hiciera. En el principio, entonces, no está la acción, sino la palabra, el verbo.

Bibliorum sacrorum,
Liber Genesis, pág. 1

In principio creavit Deus caelum et terram. Terram autem erat inanis et vacua, et tenebrae erant super faciem abyssi, et spiritus Dei ferebatur super aquas. Dixitque Deus: Fiat lux. Et facta est lux. Et vidit Deus lucem quod esset bona, et divisit lucem a tenebris. Appellavitque lucem diem et tenebras noctem. Factumque est vespere et mane, dies unus. Dixit quoque Deus: Fiat firmamentum in medio aquarum, et dividat aquas ab aquis. Et fecit Deus firmamentum, divisitque aquas, quae erant sub firmamento, ab his quae erant super firmamentum. Et factum est ita. Vocavitque Deus firmamentum caelum. Et factum est vespere et mane, dies secundus.

Dixit vero Deus: Congregentur aquae, quae sub caelo sunt, in locum unum, et appareat arida. Et factum est ita. Et vocavit Deus aridam terram, congregationesque aquarum appellavit maria. Et vidit Deus quod esset bonum. Et ait: Germinet terra herbam virentem et facientem semen iuxta genus suum, cuius semen in semetipso sit super terram. Et factum est ita. Et protulit terra herbam virentem et facientem semen iuxta genus suum lignumque faciens fructum et habens unumquodque sementem secundum speciem suam. Et vidit Deus quod esset bonum. Et factum est vespere et mane, dies tertius.

Dixit autem Deus: Fiat luminaria in firmamento caeli, et dividant diem ac noctem, et sint in signa et tempora et dies et annos, tu luceant in firmamento caeli, et illuminem terram. Et factum est ita. Fecitque Deus duo luminaria magna: Luminare maius, tu praeesse diei, et luminare minus, tu praeesse nocti, et stellas.