

# Ad-Hoc

S.R.L.

La editorial jurídica Ad-Hoc ilustra  
las tapas y contratapas de sus libros y revistas  
con la reproducción de obras de  
artistas argentinos contemporáneos

[www.adhoc-villela.com](http://www.adhoc-villela.com)

ramona revista de artes visuales  
[www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

# 12

t.r.e.c.y.q.t.l.c.

número aniversario

revista de artes visuales  
n°12. mayo de 2001

**Una iniciativa  
de la Fundación START**

**Editor responsable**  
Gustavo A. Bruzzone  
**Concept manager**  
Roberto Jacoby  
**Consejería editorial**  
Rafael Cippolini  
**Coordinación editorial**  
Cecilia Pavón

**Editores**  
**Palabra de artista**  
Nicolás Guagnini  
**Investigaciones históricas**  
Ana Longoni  
**Crítica de avisos publicitarios**  
Mariana Vaiana  
**Producción**  
Lorena Armesto

**Rumbo de diseño**  
Ros  
**Diseño gráfico**  
Gastón Pérsico  
**Electrogruú**  
Martín Gersbach

**Distribución**  
A. Paulo Mazzeo  
**Publicidad**  
Karina Farías  
Eladía Acevedo (Rosario)

**Coordinación general**  
María Luisa Di Como

Las siguientes personas interesadas  
en las artes visuales apoyan a  
**ramona**: Fernando E. Bustillo,  
Osvaldo Giesso, Jorge Gumier  
Maier, Luis F. Benedit, Pablo  
Siquier, Pablo Suárez.

El nombre **ramona** se le ocurrió a  
Jorge Gumier Maier

**Títulos y volantas realizados por**  
Iván Calmet, Cecilia Pavón,  
Ernesto Arellano, Roberto Jacoby,  
Silvina Buffone, Mariana Vaiana,  
Mauricio Corbalán, Gabriela  
Bejerman, Lux Lindner, Sebastián  
Bonet, Ana Longoni.

**Los colaboradores de este  
número figuran en el índice.**  
**Muchas gracias a todos.**  
RNPI en trámite.

El material no puede ser reproducido  
sin la autorización de los autores  
Las imágenes correspondientes a  
las ediciones en papel de **ramona**  
podrán encontrarse a partir de mayo  
en [www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

[ramona@cooltour.org](mailto:ramona@cooltour.org)  
**Fundación START**  
Bartolomé Mitre 1970 5B (1039)  
Ciudad de Buenos Aires

Apuntes....	Cippolini, Rafael	27
Atwell y Fernández	Melero, Diego	40
Avello; Biagini; Esnoz; Benedit ¡Avisá!	de Acevedo, Inés Sainz, Sánchez, Armesto, Moreira, Schneck, Friedman	38 54
Bermegui; Federico; Liernur;		
Martinet y Raiteri	Xcella	41
Betesh, Luciana	Groesman, Claudia	41
Brasil 500 años	Fernández, Raúl	26
Café ramona	Varios	30
Cleopatra	Baracca y Buffone	49
Cóctel amargo	Kuropatwa, Alejandro	62
Conversación	Puzzovio, Dalila y Squirru, Charlie	32
De la Fuente, Marcelo	Melero, Daniel	39
De Paola, Lozano, Sabato, Palmeyro	Calmet, Iván	40
Diálogos Paquetes	Evero, Zenón y Trovato, Ben65Diniz y Dominguez	
Buffone, Xil	25	
Dossier Berni	Suárez, Pablo	4
	López Anaya, Jorge	6
	Longoni, Ana	7
	Sarlo, Beatriz	10
	Heffes, Gisela	11
Dossier Verde y Amarillo	Guagnini; Shneider y Costa	13 a 24
	Pertuis; Amora; Bispo do Rosario;	
	Romero	42
Elia, Roberto	Paroni, Ana	42
Escuela Gráfica de París	Buffone y Zavalá Dujovne	39
Ferrari, León	Calmet, Iván	43
García Uriburu, Nicolás	Buffone y Calmet	44
Grippe, Victor	Armesto, Lorena	44
Hoffman, Eduardo	Berger, Timo	49
Jonas, Joan	Römer, Marcela	45
Julio T y Ares		
Lamothe; Deschamps;		
Oloarte y Fematt	Betadou, Eugenia	43
Nieves, Elena	Buffone, Xil	45
Orta, Verónica	Römer, Marcela	45
Ospina, Nadin	Wajszczuk, Ana	47
Pels, Marga	Freschi y Calmet	42
Pequeño Daisy Ilustrado	Daisy	52
Perego, Matias	Armesto, Lorena	41
Piper; Anderson; Aconci entre otros	Pavón, Cecilia	48
Plácidos Domingos	Dreizik, Pablo	34
Santoró, Daniel	Lindner, Lux	36
Scafati, Luis	Jailil, Osvaldo	44
Silva, Carlos	Fernández, Raúl	39
Sturgeon, Richard	Groesman, Claudia	41
Suscripción	Ná Kar Elliff-ce y Mario	45
Telerman	Telerman	56
Texto de Artista	Prior, Alfredo	51
Texto de artista	Di Girolamo, Martín	62
Tono Martínez	Ferrari; Indij y Sato	50
Ventimiglia, Lorena	de Saboya, Sebastián	43
XXXI Salón Nacional de Arte Sacro	Perone y Diez	46

# Delirio ¿ta?

Feliz cumpleaños para mí y para ustedes. Hace un año aparecí ante la mirada escéptica de muchos y en uno de los años más difíciles del país. Una locura. Un delirio.

Pero van doce números y han sucedido muchas cosas.

Por algún milagro casi incomprensible sigo adelante y cada vez mejor y con más amigos y admiradores (también detractores y quites de colaboración).

Las cajas exhibidoras reunieron suficientes colaboraciones como para pagar las propias cajas. Muchas gracias, lo que viene ya es aporte puro.

Espero que no me acusen de haberme integrado al establishment pero la gente de ArteBa me invitó a poner un pequeño stand de suscripciones en su próxima muestra. Desde la cillería, Teresa de Anchorena prometió comprar una ramona para cada agregadura cultural argentina en el mundo.

Mis colaboradores están cada vez más eficaces y la revista casi sale a tiempo.

Proyectos, planes, cambios, muchas energías están en marcha. Los cambios de opinión arrecian.

Aparecen nuevos niveles de reflexión, como el café virtual ramona en la web, donde arden debates y confesiones; como las presentaciones filosóficas de los Plácidos Domingos, búsquedas históricas y teóricas, y ahora una creciente intervención en lo que se llama "la trama urbana" que comienza con el informe anual completo del secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Algunas personas que ya colaboraban ahora se ocuparán de secciones: Mariana Vaiana de comentarios de avisos de publicidad (uno de los géneros más masivos y maltratados), Rafael Cippolini reunirá dossiers y monografías sobre la contemporaneidad; Ana Longoni se ocupará de investigaciones histórico-críticas; Nicolás Guagnini tomará las palabras de artista para darles una forma y un espacio.

Como en cada número, me transformo. Me maquillo y me pongo los tacos para salir a buscar fortuna.

Que no me sorprenda la noche con el pecado sin vender.

# Cada día pinta mejor

Antonio Berni según uno de los artistas contemporáneos más influidos por su obra

EXTRACTO DE UNA CONVERSACIÓN TELEFÓNICA DESDE COLONIA (URUGUAY), TRANSCRIPTA POR RAFAEL CIPPOLINI Y GUSTAVO A. BRUZZONE

Por Pablo Suárez

Antonio lo conocí cuando tenía 11 o 12 años. Mi padre era amigo de muchos artistas, entre ellos de Berni. Yo solía acompañarlo los sábados a la mañana a recorrer galerías. Ya en esa época estaba sordo como una tapia y tenía una voz nasal muy parecida a la de Antonio Cafiero. Entonces, ya interesado en ser artista algún día, le pregunté por la Escuela de Bellas Artes. Me disuadió inmediatamente; recuerdo que dijo, casi textualmente, que cuando anduviera cerca tratara de cruzar la calle: "¡no pises ni la vereda!". Después de eso no lo veo por muchos años, y recién lo reencuentro cuando empiezo a exponer en el año '60 de la mano de Germaine Derbecq y Curatella Manes en la galería Lirloy. Para ese entonces Berni ya había ganado el Gran Premio Nacional y Germaine lo defendía frente a las críticas de gente que lo consideraba de un enorme mal gusto. Era un tiempo de pinturas de reses sanguinolentas que goteaban sobre mantelitos. Era muy tratable y un encanto de personaje. En el '62 o '63 ya estaba pintando los cuadros de Juanito Laguna que, para mí, fueron importantísimos. De su obra me habían gustado los cuadros contemporáneos a "Desocupados" y "Manifestación"; los hacheros santiagueños y esas cosas que vinieron después no me interesaban tanto. Probablemente lo haya hecho siempre, pero hay un momento donde se hace explícito que comienza a valorar las relaciones formales casi tanto como sus intenciones. No comenzaba a pintar si no era a partir de un hecho político, de un acontecimiento de la realidad; después

venía la resolución formal. Solía decir que "el camino al infierno estaba empedrado de buenas intenciones" para referirse a que el arte no solamente se hacía con buena voluntad. Lo formal fue siempre muy importante en él. Me interesaban sus oposiciones formales, por ejemplo, pintaba un basural y, de fondo, un cartel publicitario de Mercedes Benz y una mina saliendo del cosa. Incluía un elemento de temporalidad y otro referente a la sociedad consumista con lo que generaba una cosa muy intensa. Solía presentarse a sí como "una esponja" que absorbía todo y, en el sentido formal, no le interesaba ser original. No pretendía hacer una pintura que fuera explicación de una estética, sino una pintura que le permitiera un discurso. Por eso, toda experimentación, toda manifestación vanguardista, le servía en tanto lo pudiera utilizar en su relato. Le causaba gracia la solución exclusivamente formal. Se reía de esto, decía: "El arte no se define por sus ingredientes, sino por el sentido con que se los usa". En el año '64 comienzo a tener con él trato permanente. Cuando hace el cuadro objeto "El casamiento de Ramona" muchos le dicen que parecía un cuadro mío. Contestó que sí; que lo había tomado de mí y que no era la primera vez que lo hacía, como también había tomado cosas de otros jóvenes de esa época. Me puso en un plano muy especial. La frase hasta salió publicada. "No agarro el espíritu, agarro lo formal y le doy otra solución", era su explicación. En ese caso, trabajar con un cuadro que se convirtiera en un objeto escultórico. Solía hablar muy mal de aquellos que se limitaban a copiar. Hacía uso de aquello que ya estaba "entregado al público". Casi siempre se toman elementos que luego no se transforman. Por eso, cuando se trataba de copia, Berni estaba convencido que no servía. Y afirmaba: "Cuando se importan cáscaras, es por-

que faltan huevos". Siempre fue generoso conmigo, hasta en aquella anécdota de cuando yo andaba mal de dinero y hacía canjes con otros artistas más reconocidos. Seone, Testa, Presas, entre otros, me canjearon obra. Berni accedió también a hacerlo pero el día que le llevé el cuadro al taller me explicó que prefería que su obra no fuera mal vendida (como seguramente iba a ocurrir). "Vas a bajar cierto umbral al que han llegado mis trabajos. Va a ser mejor que te dé un cheque". Me pareció increíble y no tuve siquiera que preocuparme por venderlo y jime dio un cheque por el valor de un cuadro suyo. Tengo la impresión que a medida que pasó el tiempo se fue afirmando en un lenguaje propio. Tomó de De Chirico, de los informalistas tomó muchísimo, pero lo que adoptaba lo transformaba. De De Chirico no, a él no lo transformó; pero las latas oxidadas, que venían de la influencia informalista, las usaba para armar un caserío en una villa. Tuvo que ver con los realismos de los años '30 y con el muralismo mexicano del cual, afortunadamente, se alejó pronto. Lo que tomaba no lo usaba con ningún sentido similar al que habían generado las tendencias donde abrevaba. Tomaba todo, siempre se encontró abierto y atento a lo que estaba pasando, pero todo lo volvía propio. Juanito y Ramona aparecen en una época en que los chicos leían historietas. En ese sentido la iconización de un personaje era fundamental. El personaje era tan importante como hoy, por ejemplo, son los Pokemon para los chicos de ahora. Trataba de armar una narrativa del personaje de historieta al que le pasan cosas; claro que hecho con un criterio bastante extraño porque es un generador de pintura, pero lo que busca es darle una narrativa con criterio de historieta. Podía ser un mamarracho, pero nunca caricaturesco. Mucha gente pensó -y piensa- que ten-

go una relación fuerte con su obra. ¿Dónde? Donde pinta casi como un primitivo y destruye la idea de perspectiva; cuando usa el plano rebatido en vez de fuga y perspectiva. Plantea algo que es casi prerenacentista en su obra de última data. Siempre me gustó que incorporara todo, el pop, el objetismo, el hiperrealismo y que funcionase dentro de su obra. Mantiene y agrega, ¡hasta llegó a incorporar cosas de la transvanguardia!. Hay cuadros, de los últimos, donde aparecen un helicóptero y otro donde se ve una mujer tirada en una playa y un avión entrando en escena que tienen un espacio posmoderno. La obra de los hippies en la escalera, por ejemplo, marca un elemento temporal. Berni estaba colocado "ahí", respondiendo a líneas estéticas de la época. O como la serie relacionada con Vietnam, que eran aviones similares a dragones. En aquel momento los vi como "cuadros de denuncia" y 10 años después sólo como pintura. Son excelentes. ¡Tienen tanta presencia como pintura! Decía que, sin olvidarse de sus intenciones, un cuadro debía perdurar como tal y tiene que ser así. Eso pasa con los cuadros de Berni. Se involucraba y tomaba lo que quería, se encontraba en una actitud de permanente intercambio. Era el único de su generación que exponía con nosotros. Los demás tenían una actitud más profesoral. Berni, en cambio, se prendía en todos los proyectos, discutía y nos trataba como pares. Iba siempre a nuestras muestras. Teníamos una relación muy próxima. Dailia Puzovio, Squiru, Edgardo Giménez, Santantonín, Peralta Ramos eran muy amigos suyos. Los quería mucho. Me acuerdo en una oportunidad en la galería Vignes, que tuvimos un problema con una muestra y la descolgamos. Estuvo de acuerdo con el grupo, lo único que le tuve que cargar la obra porque el esfuerzo físico en ese momento lo mataba.

Con Romero Brest tenía una relación respetuosa pero distante. Nunca formó parte auténticamente del Di Tella, es probable que por sus posiciones políticas. A Romero Brest Berni le producía una suerte de sarpullido. La idea manifiesta de discurso político lo ponía mal y, Romero Brest veía sólo lo superficial. Era muy trabajador y burlón, con una cosa muy de campo. Tenía una risita socarrona. Era tierno, se vestía de forma muy graciosa, con corbatas que te fulminaban los ojos. Me acuerdo de una que parecía una lechuga y se la ponía con una traje marrón y la acompañaba con un sombrero tirolés. Una vez le preguntó a Gorriarena que qué le parecía cómo estaba vestido y le contestó: "Antonio, sos el único pintor que se viste como pinta". Era rutilante. Ramona... las primeras Ramonas que recuerdo son, creo, de la Bienal de Venecia, grabados. Como pintura y objeto aparecen en el '64. Juanito ya existía. Los fui a ver porque no se podía dejar de verlos. Es raro que un pintor use a su personaje invirtiendo la relación de tamaño con la de importancia. El tamaño estaba dado por la importancia del personaje y no por lo que el personaje era. El chico era más grande que los grandes. Vuelve a ampliar lo que es importante para la narración. "El incendio de la villa", "La Navidad" se parecen a los primitivos italianos. No sé si consciente o inconscientemente. Calculaba los cuadros con bastante precisión. Me acuerdo de uno que no dejaba de cambiarlo, insistiendo en una evaluación muy trabajada. Armaba mucho su obra, la elaboraba. Decía, como Delacroix, que el pintor debía emular al químico que tiene algunos elementos que deben producir determinadas situaciones, listas para producir una sensación conmovedora, cosas. Que el espectador recibiera algo. Siempre me sorprendí con él. Con las

obras de la iglesia en Las Heras, por ejemplo. Eran cuadros que expuso en Velázquez, una galería casi abandonada, donde expone esos telones, los cuatro Jinetes de la Apocalipsis... Fue la última muestra grande, a fines de los '70. En la calle Paraguay había hecho una chica, y dio la sensación del lugar, ya que estaba todo abigarrado y superpuesto, cuadros que se tapaban, etc. Nunca había visto una colgada tan genial. ¡El amontonamiento de obra era único! Lamentablemente se sigue recuperando su época mas floja. La fuerte es la de los últimos años. No sé por qué no muestran lo mejor. Aparecen permanentemente los hacheros, que no es de lo más interesante. No me refiero sólo a su etapa en Nueva York, sino a la pintura que está en esa iglesia de Las Heras que mencioné, los Cristos, ¡un Exodo que es increíble...! Sus últimos 10 años son excelentes. Probablemente la mejor época. Tienen todas las intenciones pero a su vez una inusual carga de sensualidad. "Chelsea Hotel", por ejemplo, con esa mina en tetas, con una teta húmeda. Hay otro trabajo con unas tumbas atrás y unas viudas vestidas de cuero, muy sadomaso, saliendo del cementerio. Son de ésta última época. Fue el más importante de todos los tiempos. Cuando las cosas envejecen se vuelven muchas veces aburridas; con Antonio no pasa. La peor vejez es la vejez próxima. En general cuando las obras no están teñidas por el paso de los años, la vejez próxima las hace pedazos. A 20 años de su muerte sus cuadros siguen creciendo para la mirada de uno, algo parecido ocurre también con De la Vega. De la gente de mi época me parecen buenos los dibujos de Greco, las "cosas" de Santantonín, pero muchos otros me resultan olvidables. Berni, en cambio, sigue vivo. No envejece, al contrario, rejuvenece.

# Afinidad con jóvenes y vanguardias

Por Jorge López Anaya

En 1964 Berni comienza a trabajar en Los Monstruos, una serie de objetos de gusto barroco, en los que aparece la tentación por lo extravagante. Uno de ellos se titula "Los monstruos del infierno disputándose a Ramona" (1965). Otros objetos similares se asemejan a dragones fantásticos que amenazan a la heroína o se convierten en monstruos interplanetarios ("La hipocresía" y "La sordidez", 1965 -1-). Estas obras fueron expuestas en la muestra realizada en 1965 en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, por invitación de Romero Brest.

Poco antes había integrado la exposición Buenos Aires 64, organizada por Hugo Parpagnoli, director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Esta fue una excelente presentación colectiva en la que Berni expuso con Marta Minujín, Dalila Puzzovio, Rubén Santantonín, Luis Wells, Luis F. Noé, Emilio Renart, Alberto Heredia, León Ferrari y Alberto Greco, artistas que habían hecho su aparición pública en la primera mitad de los sesenta, ligados al informalismo, al objeto, a la neofiguración y al pop.

En septiembre de 1964 Berni participa en "La Muerte", una exposición presentada en la galería Lirolay de Buenos Aires, en la que exponen también Delia Cancela, Zulema Ciordia, Edgardo Giménez, Pablo Mesejean, Dalila Puzzovio y Carlos Squirru. Los acompañantes del autor de Juanito Laguna integraban el sector que Romero Brest consideraba más próximo al pop art. Cuando Puzzovio, Squirru y Giménez, en agosto de 1965, se "apropiaron" de un enorme poster panel, ubicado en la esquina de las céntricas calles Florida y Viamonte, para presentar sus grandes retratos, coronados por la frase "¿Por qué son tan geniales?" estaban rodeados por algunas de las obras de la muestra compartida con Berni.

En septiembre de 1967, con motivo de la Semana del Arte Avanzado en la Argentina, organizado por el Instituto Di Tella, junto con museos y galerías de Buenos Aires, Berni presentó el espectáculo de estructuras titulado "Ramona en la ca-

verna" -2-. La galería Rubbers, en el subsuelo de la calle Florida al 900, en la que se mostró el envió, quedó transformada "en un antro alfombrado de efigies de Ramona, erizado de estalactitas cúbicas, sembrado por cascotes y habitado por varios monstruos: efigie de cuerpo acorazado de pústulas, chincheta mecánica y tubular, lisiado formado por un cuerpo de hombre y un cráneo de búfalo".

Con un pequeño grupo de artistas reunidos por el CAYC, Berni intervino en las muestras de Arte y Cibernética, que se realizaron entre 1969 y 1973 en Buenos Aires y en el interior del país, así como en museos o instituciones de Uruguay, Colombia, Venezuela, Ecuador, España, Perú, Yugoslavia, Inglaterra, Brasil, etc. También integraban el Grupo de Arte y Cibernética: Benedit, Deira, Demarco, Mac Entyre, Polesello, Robirosa, Romberg y Vidal. Los trabajos habían sido realizados en dos máquinas de dibujo automático -plotters- conectados a computadoras IBM 1130-16K. En ocasión de la Expo Show que se realiza en Buenos Aires en diciembre de 1970, Berni presenta un espectáculo-ambientación que denomina "El mundo de Ramona". Allí aparece la joven mujer sobre una gran cama que ocupa todo el escenario. Mientras ella aún duerme, sobre una pantalla se proyecta el mundo de su "inconsciente". En la escena se puede ver a un monstruo que simboliza la consciencia culpable y a un obispo que representa al arrepentimiento. Grabaciones, proyecciones, montajes son los recursos más empleados. Algunos rasgos de esta ambientación tienen referencias al teatro negro, como maniqués que se arman y se desarman solos.

Sobre los monstruos que acosaban a su personaje escribió Berni: "En la soledad desamparada de la habitación, la consciencia culpable de Ramona fabrica monstruos alucinatorios y tenebrosos y en las madrugadas sus sueños se pueblan de pesadillas (...) Mis monstruos poliméricos (...) no son más que la materialización de esos dramáticos estados temerosos de Ramona (...)".

En 1971, en el Musée d'Art Moderne de

la Ville de Paris (Sección A.R.C.), exhibe las series "Masacre de los inocentes" y "Los rehenes" (1971), un homenaje a los líderes guerrilleros. Algunas de las obras tenían la apariencia de amenazantes robots. Eran personajes monstruosos, compuestos por piezas de máquinas, con cabezas de mono o de zorro, sobre las que lucían cascos protectores. En sus entrañas, algunos de ellos portaban jaulas con presos.

Este conjunto de obras expuestas en París coincide con la multiplicación de las acciones del terrorismo en la Argentina. Hacia mediados de ese mismo año desaparecieron personas en hechos nunca esclarecidos y tuvo lugar el secuestro y posterior asesinato de militantes del peronismo de extrema izquierda, participantes presuntos en el asesinato de un teniente del Ejército.

Con Federico Peralta Ramos, Berni presenta en 1976, en la galería Carmen Waugh, la muestra "Creencias y supersticiones de siempre". La magia, el esoterismo, los conjuros y la muerte coexisten entre objetos del fetichismo popular y del mundo de las mancias. En esta oportunidad dramatiza la historia de "La difunta Correa" con un envió de grandes dimensiones. El óleo-collage que representa a la difunta amamantando a su hija (una muñeca) después de su muerte, en el desierto, está ambientado con objetos alusivos a su culto: retratos, muletas, yesos ortopédicos, botellas con velas y toda clase de ofrendas populares.

La participación de Berni en muestras de carácter experimental, con obras de difícil conservación, debería ser comprendida sobre la base de sus propias apreciaciones sobre el "arte efímero". "La extrema vanguardia en el arte de los países latinoamericanos -escribió- (...), se caracteriza por una desubicación rayana en la utopía, que termina con frecuencia en el holocausto de la obra creada". Más adelante, agrega: "Pienso en mis 'monstruos' expuestos en el Instituto Di Tella en 1965, con un final semejante."

(Del estudio crítico preparado por el autor para el libro dedicado a Berni editado por el Banco Velox, 1997)

# Una obra cruzada por la política

Algunas reflexiones y textos para la polémica que nos acercan y nos permiten seguir indagando sobre la producción de uno de los artistas más comprometidos con su realidad

Por Ana Longoni

Pocos itinerarios como el de Berni permiten pensar con tantos matices la complejidad del vínculo entre el arte y la política en la Argentina del siglo XX. Si bien mantuvo a lo largo de décadas su adhesión al comunismo vernáculo, y ésta es una dimensión que no debe desconocerse a la hora de reconstruir su biografía personal, política y artística, ello no implicó la supeditación de su obra al dogma del realismo socialista ni el encorsetamiento. La preocupación por engarzar la intervención política y la indagación formal continua lo llevó del surrealismo al "nuevo realismo", lo vinculó a los jóvenes artistas experimentales de los años '60 y a los espacios que alentaban la modernización (expuso en el Di Tella), a la incorporación de nuevas técnicas y materiales, etc. Seleccionamos dos documentos que son significativos para historiar en algunas coyunturas clave en la vida de Berni.

El primero es un artículo escrito en ocasión del segundo viaje de Siqueiros a la Argentina en 1933. Fue publicado en Nueva revista, una publicación del entorno cultural del Partido Comunista, en la que escribían Aníbal Ponce, Castelnuovo, González Tuñón, Córdova Iturburu, Nydia Lamarque, Facio Hebecquer, el joven Ernesto Sábato y muchos otros. Es sabido que Siqueiros alentó en sus estancias sudamericanas la propagación del muralismo como "pintura revolucionaria" y la organización de sindicatos de artistas. Es conocido también el impacto de ese programa de intervención artístico-político en Berni, que organizaría en 1934 la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos en Rosario, y que formaría parte, junto a Spilimbergo, Castagnino y al uruguayo Lázaro, del grupo que

acompañaría al maestro mexicano en la ejecución del mural "Ejercicio plástico" en la quinta de Natalio Botana en Don Torcuato. Es justamente sobre la temática y el emplazamiento de ese trabajo que Berni toma distancia de Siqueiros cuando afirma que "la práctica contradice a menudo las frases y el palabrerío teórico". Ubicado en un ámbito privado, incluso privadísimo (una bóveda subterránea que servía de bar), el mural cubrió las paredes y los techos con imágenes femeninas desnudas que tomaban como modelo a la poeta uruguaya Blanca Luz Brum. Berni no sólo cuestiona el corrimiento de la "temática revolucionaria" que predominaba en los murales públicos de Siqueiros. También pone en cuestión si el muralismo debe ser la manifestación exclusiva del "arte de masas". Como dice Guillermo Fantoni, "Berni apela a todos los medios de expresión artística disponibles, entre ellos los grandes cuadros transportables. Frente a la actividad de los 'blocks' o 'equipos de pintores muralistas revolucionarios', la valoración de la 'escuela taller' como medio de capacitación teórica y técnica del pintor para las masas" (en: "Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad", revista Causas y Azares, n° 5, otoño 1997, Buenos Aires). El segundo documento fue escrito (sin firma) por Carlos Gorriarena, que hoy lo define como "un brulote, típico de esos años". Apareció en la revista La Rosa Blindada, dirigida por José Luis Mangieri, que agrupaba a un núcleo de intelectuales, escritores y artistas plásticos (además de Gorriarena, Onofrio, Hugo Monzón, entre otros), que habían sido expulsados del Partido Comunista en 1964, cuando apareció el primer número de la revista. El Homenaje al Vietnam, en

la Galería Van Riel, una convocatoria en la que participan cerca de 200 artistas plásticos de un arco amplísimo que va desde Ricardo Carpani a Marta Minujín, marcó un hito en las exposiciones colectivas con un eje político que reunía a artistas de diversas estéticas y posiciones político-ideológicas. Otras convocatorias similares se hicieron los años siguientes: Homenaje a Latinoamérica (un homenaje tenuemente encubierto al Che Guevara) en 1967 y 1968, Malvenido Rockefeller en 1969, etc., pero nunca se reunió semejante cantidad de participantes. Respecto de la no participación de Berni en el Homenaje, Gorriarena recuerda: "Es cierto que Antonio Berni no quiso ir y por eso aparece en La Rosa Blindada una crítica a él. Yo creo que él -a quien valoro mucho como persona y como pintor- no quiso ir por influencia de la línea del Partido Comunista. No estaba de acuerdo con los brotes de tipo guerrillero de esa época. Era un aliado, aún manteniendo su independencia" (entrevista realizada por Néstor Kohan, citada en: N. Kohan (comp.), La Rosa Blindada. Una pasión de los '60, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1999). Las discusiones políticas, sin embargo, no terminan de explicar la ausencia de Berni, ya que otros artistas vinculados al PC (como Carlos Alonso, Jorge Santamaría, Demetrio Urruchua y otros) sí participaron.

"Siqueiros y el arte de masas" (en: Nueva revista, Año I n° 3, enero de 1935, Buenos Aires)

Múltiples formas de arte para las masas se han manifestado después de la guerra europea. Allí donde los trabajadores han asumido su posición de clase y luchado contra la

explotación capitalista, el arte ha reflejado bien o mal esa acción y ha participado en la lucha en la medida en que lo han permitido sus medios y las condiciones objetivas. Los países semi-coloniales de América han tenido en ese sentido su experiencia. El caso de Méjico es una demostración formidable de cómo las masas populares en su afán de liberación abren las puertas a un arte y a una cultura superior, tanto en forma como en contenido, al que pueden ofrecer las burguesías "nacionalistas" dueñas de todos los resortes intelectuales. En la Argentina no contamos con un pasado de plástica popular revolucionaria como para sacar de ella enseñanzas, pero el caso mejicano es reciente y resulta oportuno aprovecharlo por tratarse de un país semicolonial con características muy similares a las nuestras. En su viaje a la Argentina el pintor Siqueiros nos trajo un caudal de experiencias de la plástica mejicana de la época de la revolución agraria-antiimperialista. Siqueiros, con Rivera y Orozco, forma el grupo más representativo de plásticos surgido en esa época revolucionaria. Siqueiros es quien, indudablemente, continúa la trayectoria trazada por el Sindicato Revolucionario de Plásticos de Méjico. Es a través de tal trayectoria, bien perfilada en la persona de ese pintor, que nosotros podemos sacar conclusiones útiles a la práctica del arte de clase. Siqueiros se refirió en su primera conferencia de "Amigos del Arte" de Buenos Aires, a una de las experiencias más provechosas e interesantes del movimiento mejicano, El Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores de Méjico. Sin embargo, no fue sobre este tema de su conferencia donde Siqueiros hizo hincapié, sino sobre el movimiento de Pintores Muralistas o Bloque de Pintores, haciendo de él el centro alrededor del cual giraba toda la actividad teórica y práctica del conferencista. Decía entonces Siqueiros, refiriéndose al Sindicato: "Luchaba contra la burguesía gobernante a la cual se aliaba el Sindicato transitoriamente y por cuestiones de táctica revolucionaria, luchaba contra esa misma burguesía en los momentos mismos en que ésta abandonaba su carácter antiimperialista, aceptando el

principio de que el arte fue siempre un factor político al servicio de la clase dominante". El método de trabajo del sindicato, "conseguir que el trabajo se realizara en común", pretendía destruir toda desviación individualista a favor del trabajo disciplinado de grupo, los grandes talleres de la antigüedad constituían su anhelo... Para la realización práctica de los fines expuestos los miembros del sindicato constituyeron a la vez una cooperativa que obtendría y administraría el trabajo. El organismo sería un organismo defensivo de los intereses económicos de sus miembros. La principal falla del sindicato fue su carácter corporativo inadaptable a las necesidades del proletariado moderno, fue la escuela para el perfeccionamiento de las artes tradicionales en decadencia, variándolas sólo en parte de su contenido. La formación de una escuela taller de plásticos que surge apoyando a las masas laboriosas en sus luchas, debe ser el centro de formación de cuadros capacitados en todas las formas de manifestaciones gráficas, el cuadro, el dibujo, el periódico, el muro, el afiche, el aguafuerte, cuadros para salones individuales y colectivos, foto, cine, etc., medios por los cuales se hacen llegar a las grandes masas nuestros conceptos aplicados a la estética. El Sindicato de Méjico tendió más a la perfección del gremio dentro del terreno del arte como técnica y búsqueda de ciertos medios de expresión, que a una formación de artistas proletarios compenetrados de los problemas económicos y sociales que deben formar el contenido de cualquier forma artística. El Sindicato se ocupó principalmente de la revolución técnica, su lucha se limitó a imponer la pintura mural al fresco dando a entender que en ella reside el mayor interés revolucionario de las masas. A esto se debe que del Sindicato no surgiera un movimiento orgánico de grupos intelectuales, sino que diera origen a nuevas personalidades individualistas preocupadas del movimiento mural del cual hacían la base exclusiva del arte de clase. La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. Querer hacer del movimiento muralista el caballo de batalla del

arte de masas en la sociedad burguesa, es condenar el movimiento a la pasividad o al oportunismo. La burguesía en su progresiva fascitización no cederá hoy sus muros monopolizados para fines proletarios, ni las contradicciones del mismo régimen llegarán al punto que la burguesía por propia voluntad ponga las armas en manos de los enemigos de clase para que la derroten. La prueba más palpable la tenemos en Buenos Aires con Siqueiros. Durante el tiempo que pasó en Buenos Aires, a pesar de su éxito entre las capas de intelectuales, ese pintor no pudo obtener un solo lugar donde hacer una verdadera experiencia práctica de su posición teórica. El pretexto de hacer una experiencia técnica no puede justificar el vacío de contenido. Siqueiros para realizar una pintura mural tuvo que amarrarse a la primera tabla que le ofreció la burguesía. Sólo así pudo evitar que se ahogara en la nada toda su labor de divulgación teórica. No podía ser de otra manera en el régimen capitalista, porque sólo la burguesía puede darle los medios para la realización de la plástica mural monumental. Sólo un régimen donde domine la clase trabajadora puede ofrecer las posibilidades de desarrollo al movimiento muralista, sin afirmar, por eso, que éste será el arte por excelencia de la sociedad socialista, como fue el óleo el arte por excelencia de la sociedad burguesa. Otro de los ejemplos que prueban nuestro punto de vista lo ofrece el desenvolvimiento del movimiento muralista mejicano y, en especial, la actividad de Rivera, Orozco y Siqueiros. Este último, en un artículo "El camino contrarrevolucionario de Diego de Rivera", escrito para la revista "New Masses" del 29 de mayo de este año dice: "El snob, el turista mental, corría a la búsqueda y encontró los más apartados lugares en los edificios de la Universidad y del gobierno. Es decir, encuentra para nuestro arte, que debía ser para las masas, precisamente, esos lugares que eran los más completamente alejados del movimiento de masas... Económicamente fue incondicionalmente entregado al gobierno, como patrón de su obra mural... Entregóse a un lento proceso de concesiones en cambio del derecho a continuar pintando muros. El

pintor que no comprendió la pintura mural, el oportunismo peligroso que pretende no ver QUE LA PINTURA SOCIAL REVOLUCIONARIA PERTENECE AL FUTURO PROXIMO DE LA SOCIEDAD, ESTO ES, AL PERIODO DE LA DICTADURA DEL PROLETARIADO". De Orozco dice: "Cae en el nihilismo estético". Como vemos, Siqueiros fue el más consecuente en la posición revolucionaria, es el que lleva hasta sus últimas consecuencias la tendencia muralista de la pintura revolucionaria mejicana. En Estados Unidos, Siqueiros abandona la forma inicial de técnica y de organización, concibe la utilización y lleva a la práctica las nuevas conquistas de la técnica y de organización, concibe la utilización y lleva a la práctica las nuevas conquistas de la técnica: uso del documental fotográfico, proyector, brocha mecánica, borrador de arena y la formación de equipos plásticos muralistas llamados BLOCKS DE PINTORES, cuya primera experiencia se llevó a cabo en la Plaza Center de Los Angeles. En esa oportunidad y por vez primera se manifestó toda una concepción estética de plástica monumental revolucionaria en régimen capitalista. Sin embargo, esto no prueba que la pintura mural pueda ser la mejor y más eficaz de las formas de expresión de arte popular. Los hechos posteriores a los de la Plaza Center son de gran evidencia para probarlo. En un trabajo realizado cerca de Buenos Aires, sobre el que se escribió un folleto titulado "Ejercicio Plástico" firmado por el equipo ejecutor, queda demostrado como la práctica contradice a menudo las frases y el palabrerío teórico. En ese folleto Siqueiros pretende hacer toda una justificación teórica de ese trabajo, se vale de reflexiones sobre complicados problemas técnicos, de conclusiones tiradas de los cabellos, como que "Ejercicio Plástico es el producto de una máquina superior de producción plástica, la única máquina posible dentro de la época actual... una demostración de la justeza de nuestra teoría general sobre la plástica moderna", etc. Felizmente Siqueiros parece haber cambiado de idea, cuando leemos los párrafos citados por nosotros que fueron escritos para "New Masses" y cuando afirma: "LA PINTURA REVOLUCIONARIA

PERTENECE AL FUTURO PRÓXIMO...etc.". La actuación por equipos de pintores muralistas revolucionarios en el terreno del arte de clase, reduce la labor a un grupo conspirativo sin grandes posibilidades de desarrollo ni ampliación concreta y efectiva de la ideología sustentada, siendo condenados a la larga, a la labor puramente política o al oportunismo demagógico a la manera de Rivera que se "entrega a un lento proceso de concesiones a cambio del derecho a continuar pintando muros". Las formas de expresión del arte proletario en régimen capitalista serán múltiples, abarcando todos aquellos medios que nos puedan ofrecer la clase trabajadora o las contradicciones mismas de la burguesía, desde el periodismo, pasando por el afiche, el grabado y el cuadro de caballete hasta la formación de Blocks de pintores muralistas. Se trabajará tanto individual como colectivamente, de acuerdo a las condiciones objetivas del momento. La Escuela Taller es un excelente medio de capacitación artística en todas las ramas de la técnica, al mismo tiempo que un centro de elevación del nivel teórico del pintor para las masas.

**Antonio Berni**

"Antonio Berni" (publicado en La Rosa Blindada, año II, n° 9, septiembre de 1966 en el marco de una nota extensa sobre el "Salón Homenaje al Vietnam").

El pintor Antonio Berni ha desarrollado por muchos años una pintura de denuncia. Esta intención de raíz social que en algunos casos llegó al panfleto de carácter político es, a nuestro entender, el elemento esencial de una pintura que, en el transcurso de los años, se ha ido modificando por la incorporación o la apropiación de aportes de la vanguardia plástica. Sin embargo, en el Berni que va desde sus trabajos subrealistas de alrededor del año 30 a sus últimas cosas con inclusión de aportes posteriores al informalismo, el elemento fundamental de su pintura fue y es el de una abierta actitud de crítica social. Es conocido, por otra parte -no podía ser de otro modo-, ideológicamente, como un hombre de izquierda. Inclusive

podríamos decir que por una extraña coincidencia son muchos los que piensan que Antonio Berni es típicamente un representante de las ideas marxistas entre los intelectuales argentinos. Por todo esto se hace necesario comunicar a nuestros lectores que el pintor Antonio Berni se negó a exponer en la exposición Homenaje al Vietnam. No nos hacemos eco aquí de sus argumentaciones para fundamentar tal actitud, porque entendemos que ellas nada tienen que ver con el marxismo y menos aún con la lucha del heroico pueblo vietnamita y de su partido comunista.

**Carlos Gorriarena**

**Pacífico o terrorífico**

Esta escueta nota, que también apareció en otros diarios, arrojó una sombra de angustia sobre los últimos años de Berni. Un rumor nunca confirmado dice que el ex almirante Massera, en su propósito de crear un nuevo movimiento histórico, obligó al pintor a recibirlo teniendo en su poder el ESMA a una persona de su familia. Tal rumor nunca ha sido confirmado ni disconfirmado en nuestro conocimiento. Pero el hecho subsiste y no enaltece al gran artista su ocultamiento sino la esperanza de que se esclarezca definitivamente.

**Massera con Berni**

El comandante en jefe de la Armada, almirante Emilio Eduardo Massera visitó ayer, en horas de la mañana, las obras de restauración de las pinturas murales de la cúpula de la Galería Pacífico, una de cuyas salidas da a la calle Florida, de esta capital.

El almirante Massera se hizo presente en el lugar a las 11, donde el maestro Antonio Berni realiza la reparación de su propia obra y dirige la de los murales realizados por Spilimbergo, Urruchúa, Colmeiro y Castagnino. Clarín, 26 de mayo de 1978 (puede ser 25, 25 o 28, parece más 26)

Estas publicaciones pueden consultarse en el CeDinCi, Sarmiento 3433, Buenos Aires, los martes y viernes de 14 a 19 horas.

# Si Ramona viviera...

por **Beatriz Sarlo**

La bailanta antes de la televisión: Ramona Montiel, dos ojos renacentistas, un vestido hecho con un mantel de plástico, la sinuosidad de una bailarina hindú quiebra el cuerpo de una copera. Sobre todo, la bailanta antes de Rodrigo, la bailanta sin histeria pequeñoburguesa. Vestida como la Mona Jiménez, Ramona lo precedió en dos décadas. Parece Liporace o el último Elvis, disfrazados de mujeres de Santiago del Estero que brillan en un peringundín de Buenos Aires. Ramona pertenece a la estética del mal gusto, no a la época del mal gusto cool.

Ramona: nombre de mucama criolla o gallega. Mujer de servicio, que a veces puede servirse de quienes se sirven de ella. Ramona es la venganza de otras Ramonas. Es una forma, hoy arcaica, de la fantasía. ¿Quién es Ramona en un mundo de Sullos o Susanas? ¿Quién puede llamarse Ramona cuando las chicas se llaman Yésica y Yasmin?

Ramona, contemporánea de Isabel Sarli, tiene su misma edad, su aire criollo, su cara impávida y carnosa, sus pechos redondos, su cuerpo curvado por todas partes, su hieratismo, su inocencia. Si Isabel Sarli no hubiera ganado un concurso de Miss Argentina, se hubiera parecido a Ramona. Ambas están fuera de toda medida, como gigantografías que se articulan perfectamente con los sueños. Ramona es Isabel Sarli antes de que la Sarli se convirtiera en un objeto divertido o patético, como vieja actriz camp de un país donde no hay mejores ejemplos.

Pero Ramona alcanzó lo que no alcanzó Isabel Sarli: casarse de blanco, con puntillas y velo. No hay hipocresía, sino deseo de llevar un vestido que tape todo. Ramona la stripper, se casa esta noche porque encontró un gil. Cosió su propio vestido, porque Ramona es anterior a las boutiques. Recargada como un mannequín, Ramona es del tiempo de las mo-

distas y las máquinas Singer.

Ramona, una diosa criolla reciclada, tiene el cuerpo de Nérida Roca, la vedette de la antigua calle Corrientes. Recubierta de chatarra y bijoutería, con tocado de strass y plumas, como una asiria, baja frontal la escalera del teatro de revistas. Ramona, como Nérida Roca, tiene cara de mala. Ramona ataviada con el recargo lujoso y banal de una virgen en su camarín. Patrona de la Argentina, Ramona ha hecho, en primer lugar, su propio milagro. Llegó del monte, de donde viene su apellido, a las villas o los barrios periféricos de la gran ciudad: un viaje hacia el brillo que sólo es falso para quienes creen conocer otros brillos.

Ramona calle Lavalle, calle 25 de Mayo, antes de la conversión en desierto urbano y antes de la llegada de los restós para ejecutivos, entre cuyos clientes ser cocinero es tan prestigioso como ser futbolista. Cortada Tres Sargentos, antes del Bárbaro y antes del SIDA: allí paraban las coperas, exactamente en los años de Ramona, y miraban con envidia a las chicas de la facultad de filosofía, sinceramente preocupadas por la competencia. Allí también paraba Ramona, salía a comer del boliche de copas, a las doce de la noche, entre turno y turno. Coperas curvadas y gordas, de grandes ojos aceituna, como Ramona. Como ella, seguramente, sabían coser a máquina sus vestidos. Andaban con boxeadores o remiseros, que las golpeaban; tenían algún hijo y engañaban a los clientes tomando té en vez de whisky.

Ramona, antes del sauna y los avisos de servicios personales, antes de los teléfonos de citas, pertenece al tiempo del vestir suntuoso, donde los detalles son tan desmesurados como señales de tránsito. Barroco de conventillo antes de Susana Giménez. Puntillas, tacos, aros, pliegues y frunces: el estilo Ramona toca, por la exageración, el estilo de las mujeres respetables. Mirta Legrand es

una Ramona Dubois, rubia de ojos celestes, puntillas, tacos, aros, pliegues y frunces. Como hija de familia decente, a diferencia de Ramona, en ella es lujo lo que en Ramona es una armadura de guerra.

En una foto, se ve a Ramona antes de ser Ramona, recortada contra un grabado de Ramona. La mujer de la foto podría estilizarse. En cambio, se convierte en Ramona. El epígrafe de la foto dice "xilocolage-relieve con modelo" (Berni, Escritos y papeles privados, Buenos Aires, Temas, 1999, pág. 58). La modelo tiene la nariz, los labios, los ojos de Ramona, pero todavía no ha comenzado a transformarse. Viste un pullóver oscuro y lleva el pelo recogido. Sobre esa cara hermosa, Ramona será "producida" (en el sentido en que hoy se dice, y en todos los demás sentidos: se la llevará hacia fuera, cubriéndola). Capas y capas, espesor del agregado al plano: pectorales, aros en abanico, una flor geométrica, guirnaldas en el pelo, brazaletes y pulseras, body blindado, medias de red. La modelo se ha convertido en una egipcia, que conserva la postura: de perfil la cara, de frente el cuerpo. Pero no es una princesa faraónica parecida a Audrey Hepburn, como Nefertiti, es la hija de Santiago del Estero que ha pasado por el varieté.

No hay más belleza: Ramona llega para decir eso. Lo que hay es materia que lo cubre todo hasta hacerlo desaparecer. Lo que hay es una cubierta sobre otra cubierta, mantel sobre mantel, chapa sobre chapa. Nada por debajo: toda la historia está a la vista, se trata de un collage, no de una interioridad. Ramona tiene los ojos ciegos de una estatua. La modelo de la foto, en cambio, ha bajado los párpados: tiene una interioridad que se retrae hasta sucumbir en el collage. Todo está para ser visto (y tocado). Para ver a Ramona no bastan los ojos: es una representación para la yema de los dedos, para la repulsión o el deseo del tacto. Si Ramona viviera, sería travesti.

# el sueño de Ramona

por **Gisela Heffes**

Cuando Ramona Montiel despierte, el puerto habrá disuelto los últimos colores. el cielo está casi azul. azul como lo hondo del abismo, la noche. las estrellas. quizá, dos nubes que buscan sus sueños hasta morir.

Ramona tiene sangre entre los ojos cansados. a veces busca bajo su almohada la esperanza de ser alguien más, ella misma pero diferente. Ramona entonces juega a ser otra, la Ramona nocturna que viaja entre ilusiones y fantasías precarias. entonces la noche se hace humo; y una brisa silenciosa que atrae mariposas, jacarandaes misteriosos, polen de flores incoloras.

en el puerto Ramona camina con su pollera plegada. imita el sonido de los pájaros. Juanito Laguna, a lo lejos, la espera. Juanito, que en la oscuridad de su tiempo la ve bailar con su pollera plegada. la espera a Ramona para ofrecerle una lista de palabras entre sus manos curvas e in-

visibles. el tiempo condensado cuando busca convertirse en amante prolífica; hermosa prostituta de todos los tiempos: Ramona, la más linda de todas.

con sus pliegues abiertos, con sus ojos que sostienen en silencio una mirada sin fin, siempre a punto de caer y desaparecer. Ramona suelta los colores como globos en el aire azul, la armonía inexistente que vibra junto a ella y le depara otros sueños.

el sueño de Ramona nunca termina. su ardiente deseo la retoma oscura y vacilante bajo la almohada, mientras sonríe o llora, triste, con temor a su final.

los amantes la conocen. reconocen su olor de mujer abandonada a una felicidad inhumana. su pasión por los días que avanzan sin sentido en su universo absurdo. inquieta, Ramona Montiel fija sus ojos sin fin sobre una colcha llena de telas brillantes y encajes. el vestuario que la envuelve en un sueño de oro y plata. el sueño de Ramona a la hora cero en un tiempo inexorable. ya no besa los dedos

de su amante ni muerde sonriente las uñas de una noche prehistórica.

en silencio se arrastra. acaricia al azar una máquina de coser, las telas ahora hundidas entre los cartilagos nocturnos. tiembla Ramona. igual que un pájaro a punto de arrojarse al río. el agua que se ondula y agita; se deja abrazar por las olas y su memoria inasible. allá abajo Ramona sueña con nubes y chimeneas y barcos. con mariposas violetas, texturas y palabras.

Ramona es mujer. antes de escapar a su destino de recuerdo y tristeza, se inmobiliza. Ramona es mujer que se plasma contra otras telas, la tela del tiempo. los bastidores sólo señalan la inmensidad de su universo irreducible. es sueño, es música, es una sinfonía cromática.

y con sus dedos pálidos y frágiles, dibuja un arco iris en el aire hasta dormir y despertar. hasta ser el color de sí misma que nunca recuerda.

(abril 21, 2001 primavera, hemisferio norte)

# Ruth Benzacar

Galería de arte

Keneth Kemble

Pattern Paintings: 1962 - 1963

Miguel Rothschild

Lágrimas asesinas

9 de mayo al 9 de junio

Florida 1000

galeria@ruthbenzacar.com

www.ruthbenzacar.com

4313 8480

Bairexpress

Página/12

Mensajería Empresarial

Sección Artes Plásticas

Rodríguez Peña 694 2° P  
C1020ADN. Ciudad de Buenos Aires  
4373 7133 4372 3788  
bairexpress@hotmail.com  
www.bairexpress.com.ar

todos los martes

no se quede sin ramona  
recíbala en su casa

\$30 versión papel por 6 meses

Suscripciones a domicilio

ramona@cooltour.org  
4867 0073

sea uno de los 200 primeros suscriptores  
y goce de innumerables beneficios en el futuro

## Dossier Verde amarillo

El Dossier Verde Amarillo es un espacio de producción teórica y analítica de los primeros actores del arte brasileño en los años 20, o los años compartidos en París por Suely Rolnik y Ligya Clark, hasta la amistad carioca de Tunga y Paulo Sergio. Duarte, críticos y artistas han aprendido unos de los otros mucho más generativamente que a partir de los naturales juegos de poder o de legitimación mutua. Es por eso que junto con los textos de tres de los pilares del arte brasileño he transgredido el postulado del título de mi sección incluyendo un texto de la psicoanalista y teórica Suely Rolnik. Una breve lista tentativa de pensadores indispensables para meterse en el arte verdeamarillo podría también incluir a Ferreira Gullar, los hermanos Campos, Mario Pedrosa, Ronaldo Brito, Aracy Amaral, Jorge Schwatz y Paulo Herkenhoff.

## Palabra de artista

Por Nicolás Guagnini

En esta segunda fundación de Ramona hay, a la vieja usanza editorial, secciones. Fiel a la primera fundación del proyecto artístico colectivo devenido Foro con mayúsculas, en el espacio asignado pretendo reproducir, encargar o generar textos teóricos de artistas, con ocasionales entrevistas, también entre artistas. El perfil será internacionista e historicista, con atención a lo que pueda resonar en el ámbito de Ramona por ahora, la Argentina.

La aparición de Ramona, y la forma fulgurante en la que su uso y abuso prendió en la comunidad artística marca un síntoma evidente: la necesidad de muchos artistas de recuperar activamente el espacio discursivo. Lejos de proponer una rivalidad entre artistas y críticos

o curadores, la publicación de la producción teórica y analítica de los primeros aspira entre otras cosas a problematizar productivamente la relación entre los actores tal como está planteada en este momento. Dado que la primera aparición de Palabra de Artista coincide con el Dossier Brasil, hay algunas particularidades de nuestro país vecino en el campo de la relación artista-teórico que vale la pena señalar. La más rampante, y la que engloba el asunto es la interdisciplinariedad que permea la actividad creativa. Otra es la alta calidad y cantidad de la producción crítica local, manifestada no sólo en reseñas, artículos periodísticos y textos breves para exposiciones, sino en una consistente producción de libros y ensayos, dentro y fuera de la academia. Desde el diálogo antropofágico en-

te Tarsilia de Amaral y Oswald de Andrade en los 20, o los años compartidos en París por Suely Rolnik y Ligya Clark, hasta la amistad carioca de Tunga y Paulo Sergio. Duarte, críticos y artistas han aprendido unos de los otros mucho más generativamente que a partir de los naturales juegos de poder o de legitimación mutua. Es por eso que junto con los textos de tres de los pilares del arte brasileño he transgredido el postulado del título de mi sección incluyendo un texto de la psicoanalista y teórica Suely Rolnik. Una breve lista tentativa de pensadores indispensables para meterse en el arte verdeamarillo podría también incluir a Ferreira Gullar, los hermanos Campos, Mario Pedrosa, Ronaldo Brito, Aracy Amaral, Jorge Schwatz y Paulo Herkenhoff.

El Dossier Verde Amarillo es un espacio de producción teórica y analítica de los primeros actores del arte brasileño en los años 20, o los años compartidos en París por Suely Rolnik y Ligya Clark, hasta la amistad carioca de Tunga y Paulo Sergio. Duarte, críticos y artistas han aprendido unos de los otros mucho más generativamente que a partir de los naturales juegos de poder o de legitimación mutua. Es por eso que junto con los textos de tres de los pilares del arte brasileño he transgredido el postulado del título de mi sección incluyendo un texto de la psicoanalista y teórica Suely Rolnik. Una breve lista tentativa de pensadores indispensables para meterse en el arte verdeamarillo podría también incluir a Ferreira Gullar, los hermanos Campos, Mario Pedrosa, Ronaldo Brito, Aracy Amaral, Jorge Schwatz y Paulo Herkenhoff.

# “Tendré un mundo mítico mágico fantástico”

por NG

Los tres textos seleccionados tocan un punto de inflexión en la obra de Lygia Clark: el abandono definitivo del objeto, y el uso del cuerpo como el último y único soporte posible para su trabajo. Clark avanza paso a paso desde el refinado formalismo concreto hasta este estado final de la ruptura neo-concreta, en el que se cuestiona directamente el sentido de la práctica artística autónoma tal como se la concebía hasta el momento. Los textos, ordenados cronológicamente, tienen tonos muy diferentes. El primero es un clásico texto explicativo para uso público; el segundo es un fragmento de sus diarios donde relata su debate con un íntimo, el magnífico escultor Sergio Camargo, quien fuera la referencia de Lygia y Helio en la generación previa. El último, una carta a Helio, contiene una frase clave “Es, sobre todo, la fantasmática del cuerpo lo que me interesa y no el cuerpo en sí”.

## Textos del catálogo Lygia Clark, Fundació Antoni Tapies, 1997 “El cuerpo es la casa: Sexualidad, invasión del “territorio” individual”

En la fase sensorial de mi trabajo, que denominé *Nostalgia do corpo*, el objeto era todavía un elemento indispensable entre la sensación y el participante. El hombre reencontraba su propio cuerpo a través de sensaciones táctiles producidas por los objetos exteriores a él. Más tarde incorporé el objeto haciéndolo desaparecer. De ahora en adelante es el hombre el que asume su propia eroticidad. Es él mismo el objeto de su propia sensación. Lo erótico vivido como “profano” y el arte vivido como “sagrado” se funden en una experiencia única. Se trata de mezclar el arte con la vida. Mi nueva propuesta es intimista. Doy un simple trozo de plástico que tiene en sus extremos bolsitas cosidas. Cada uno lo experimenta como quiere e inventa propuestas diferentes invitando a otras personas a participar. La acción de tocar se ejerce sobre los propios cuerpos: pueden ser dos, tres, o más. Su número crece siempre según su desarrollo celular, que será cada vez mayor cuanto mayor sea el número de participantes. Así se desarrolla una arquitectura viva, en la cual el hombre, a través de su expresión

gestual, construye un sistema biológico que es un verdadero tejido celular.

Esta es la propuesta a la que finalmente he llegado. Sólo en la medida en que adquiere un sentido para los otros, también adquiere uno para mí misma. Yo llego a ser el otro que me trae sus significados. La suma de todos los significados es lo que da su sentido global. A medida que participan más personas, la propuesta cobra un sentido colectivo tribal. Ella puede desarrollarse en cualquier parte, en los parques, en las calles, en vuestra casa. Ningún local a priori.

El espacio ambiental existe solamente en la medida en que hay esa expresión colectiva. Es creado por los gestos de los participantes, cada uno coge una hoja de plástico y produce a su vez una célula que envuelve a éste o a aquel participante, y así sucesivamente. A través de cada uno de estos gestos nace una arquitectura viva, biológica, que se desvanece una vez finalizada la experiencia.

La expresión corporal tiene aquí una importancia esencial, a través de ella se construyen las células, por ejemplo, abriendo los brazos o creando, con las piernas separadas, túneles por los que las personas puedan pasar (...)

El hombre es, en consecuencia, un organismo vivo. El incorpora el concepto de acción a través de su expresión gestual. El deja de ser su propio objeto para convertirse en el objeto de otro, y así se aproxima el proceso de la introversión a la extroversión. El invierte los conceptos casa y cuerpo. Ahora el cuerpo es la casa. Es una experiencia comunitaria. No hay regresión porque el hombre se abre al mundo.

El se une a los otros en un cuerpo común. El incorpora la creatividad del otro en la invención colectiva de la propuesta. Con todas sus partes unidas –separadas en la fase analítica de mis anteriores “nostalgias del cuerpo”, el hombre se comunica con el mundo desarrollándose fuera de sí mismo, dando al otro el soporte para que este también se exprese (...)

Yo no me considero una precursora. Lo que propongo existe ya en los numerosos grupos de jóvenes que integran el sentido poético en su existencia, que viven el arte en lugar de hacerlo. Nosotros “los artistas” podemos obtener de su experiencia un enfoque de la sociedad actual, ame-

dentada por la intensidad con la que son y viven

Ahora que el artista de hecho ha perdido su papel de pionero en la sociedad actual, es respetado cada vez más por el organismo social en descomposición.

Y al mismo tiempo que es digerido cada vez mejor por esta sociedad en disolución, al artista le corresponde inocular en función de sus medios, una nueva manera de vivir.

En el mismo momento en que el artista digiere el objeto, él es digerido por la sociedad que ya ha encontrado para él un título y una ocupación burocrática: será el ingeniero del ocio del futuro...actividad que en nada afecta al equilibrio de las estructuras sociales.

## 22 de agosto de 1971

Ayer estaba fatal, me sentía muy deslocada. Fui a ver a Aspazia al hospital y ella dijo que mi trabajo es una revolución cultural. Después salimos Camargo y yo para comer en el *Domus* y durante una hora lloré de angustia. Camargo comenzó a exponer dudas y más dudas sobre mi trabajo y en ese momento tuve una reacción positiva y lo defendí con toda mi lucidez. Con anterioridad, Camargo había dicho no sé qué y yo, antes de comenzar a llorar, le dije casi gritando: ¡Lo que yo quiero es dejar de hacer arte! Percibí inmediatamente que era el miedo a las últimas propuestas sólo gestuales que son abismales y que habían sido vividas por la mujer de Martín Barré como una expresión infantil y terrible, y yo estaba bloqueada dentro de mí misma por el miedo. Hablamos, como él dice, de la inversión que hay en mi trabajo. Porque yo propongo un ritual y el hombre está ahí rehaciendo su propia mitología y Camargo cree que mis propuestas no son bastante fuertes para conseguir eso. Me olvidé de decirle que para mí hoy no es una persona la que va a hacer una revolución cultural y será un cambio total que podrá modificar lo que quiera que sea y de una manera fundamental. El diálogo entre nosotros fue terrible. ¡Parecía una inquisición y creo que si esto sucediera en la Edad Media me estarían quemando viva, tal es el concepto que propongo, contrario a todo lo que ha sido propuesto hasta ahora respecto a lo que se llama arte!

Soñé: estaba dentro de una casa con otras personas. Entró un niño enfermo, medio débil mental o patológico, no sé. Todos querían sacarlo por la fuerza de la casa pero yo conseguí hacerlo salir de una manera amable pero firme.

Creo que la casa es mi cuerpo y que dentro hay un niño enfermo y que yo estaba dando demasiada importancia a ese lado mío y de mi trabajo que se relaciona con el psicoanálisis o con la anti-psiquiatría en la regresión. Creo que lo eché para fuera o como diría Pelegrino tal vez lo reincorporé en un contexto amplio a mí misma y hoy, al despertarme, he sentido, a pesar del trauma del sueño, que estaba con la cabeza en su sitio. Pensé que comenzar a leer a Groddeck suponía también identificarme con el lado de la patología y mi trabajo es mucho más que eso. Fue un redescubrimiento de mi sentido, el sentido que tiene mi trabajo y que yo misma paso a tener ya que me está sacando de la crisis. Dejaré la patología para quien le interesa y continuaré haciendo mi trabajo con gente llamada normal o condicionada por la sociedad en que vivimos.

Es curioso que Camargo haya aceptado la conclusión de mi trabajo y haya negado las propuestas. Le dije que entonces para él yo sería una pensadora...

Todo mi pensamiento nace del trabajo y si el pensamiento es importante ¿cómo negar la importancia de las propuestas?. Sigamos adelante y esperemos para ver cómo van a quedar, e incluso cómo van a continuar las cosas... Estoy leyendo un artículo de Groddeck que se llama “Del vientre humano y de su alma”. La misma fantasía que yo tenía hace años sobre el alma, él también la tiene. Cuando el recién nacido abre la boca y entra la primera bocanada de aire, es el alma del cuerpo. Veo que soy muy parecida a Groddeck ya que en el bicho o dentro é o fora es el espacio del bicho al que yo llamo mi pulmón, el espacio afectivo. Para Groddeck hay el alma del vientre, de la cabeza, del corazón y del plexo solar. Ese hombre es muy fuerte. Siempre me pregunto si los hombres como él y Freud descubrieron a través de ellos mismos ese mundo desconocido del inconsciente y no perdieron la razón, ¿por qué yo voy a perderla descubriendo mis propuestas a través de mí misma?

## París, 6 de julio de 1974

Querido mío, No tengo cabeza para escribirte en un proceso muy profundo de análisis y creatividad. Me han ocurrido tantas cosas que me es imposible intentar explicártelas ahora en visperas de regresar al Brasil. Parto el próximo sábado y permaneceré allí dos meses, debiendo volver a mediados de septiembre. Me encantó tu proyecto (...). Maravilloso, por cierto, aún recibí la semana pasada tu cuestionario que ahora no voy a tener tiempo de responder, lo haré cuando vuelva. Guy pasó por aquí hace tres días y como siempre conversamos mucho. Ha ido a la China y volverá en octubre. Volveré de nuevo a mi psicoanálisis, una de las cosas más creativas y mitológicas vividas hasta hoy por mí. Algún día te lo contaré, tendré un mundo mítico-mágico-fantástico para en el futuro hacer un libro donde entre toda esta experiencia, mi trabajo que en el fondo es una sola cosa. Continúo en la Sorbonne, donde por primera vez he encontrado condiciones para comunicar mi trabajo: jóvenes que formo durante un año entero y que son preparados desde la *Nostalgia do corpo* -en el fondo el morcellement de éste- hasta la reconstrucción del mismo para acabar en lo que llamo *Corpo colectivo*, *Baba antropofágica* o *Canibalismo*. Después de cada experiencia pido el vécu, que es la parte más interesante, ya que el mismo trabajo suscita cosas completamente diferentes y aún se producen cambios, dependiendo si es la primera vez o la segunda de quien las vive. Ya he visto que mi trabajo es para ser hecho de esta manera y ya no puedo expresarme más como un espectáculo en el que las personas nada viven, algo semejante a lo que acontece con el filme de Eduardo donde los jóvenes estaban realizando la experiencia por primera vez. La televisión francesa filmó a mi grupo con el que trabajé ese año y lo que ellos expresaron fue una delicia... Hablan dentro del lenguaje del propio trabajo, sienten todo el desarrollo del mismo desde morcellement hasta la fase final del *Corpo colectivo*. Fue una filmación muy bonita. Estoy también en una fase de gran creatividad escribiendo frases en las que el cuerpo habla de sí mismo a través de sus partes. Es el cosido del cuerpo, fase en la que me encuentro en el psicoanálisis. A veces es gracioso, poé-

tico, insólito y muy divertido. Un seno que lee el horóscopo le dice al otro: -Somos gemelos hasta que un cáncer nos separe: la nariz habla con la boca: Sube encima de mí, querida; en esta posición es imposible; el clitoris con el pene: -¡Anda! ¡qué desarrollado estás!; la lágrima con el ojo: soy la estrella que cae dejando un rastro en tu párpado. También está la conversación de los objetos: un zapato le dice al otro: -Aprovechemos nuestra libertad antes de que el compás de las piernas nos unifique; una botella le dice al vaso: -Vacíame, estoy con la barriga llena; la rodilla le dice a la geometría: -Arrodillarse es el descubrimiento del ángulo recto; la cabeza reflexionando: -La geometría nace del reflejo del cuerpo proyectado en mi mente. Y voy por ahí con mil y un aforismos que amo, me divierten, me encantan... Te envío una foto de un trabajo que llamo *Baba antropofágica*. Una persona se estira en el suelo. Alrededor suyo los jóvenes que están arrodillados se ponen en la boca un carrete de hilo de varios colores. Empiezan a estiar con la mano el hilo que cae sobre la persona acostada hasta vaciar el carrete. El hilo sale lleno de saliva y la gente que lo estira empieza a sentir simplemente que está estirando un hilo, pero en seguida tiene la percepción de que está tirando el propio vientre hacia el exterior. Es, sobre todo, la fantasmática del cuerpo lo que me interesa y no el cuerpo en sí. Después, las personas se enzarzan con esa baba y ahí empieza una especie de lucha que es el *défournement* para romper la baba, acto realizado con agresividad, euforia y alegría e incluso dolor, porque los hilos son demasiado duros para ser rotos. Al acabar pido el vécu, que es lo más importante, y así me voy enriqueciendo a través de la elaboración del otro... Otras experiencias que llamo *Canibalismo*: el grupo come con los ojos vendados en el vientre de un joven acostado, y ahora ando con otras ideas, una de ellas es muy fuerte. La *Cabeza colectiva*: una gran cabeza construida se coloca en un joven que se sienta en medio del grupo; el grupo va haciendo varias rajadas y sacando de su interior desde bichitos, plantas, tierra, piedras, hasta el saber, probablemente frases como las que escribo actualmente; ¿qué tal? (...) Te mando todo mi amor de siempre. Clark



# Como caníbales

SUELY ROLNIK VIVIO DIEZ AÑOS EN PARÍS, DONDE CONOCIÓ ÍNTIMAMENTE A LYGIA CLARK. ESCRIBIÓ VARIOS LIBROS, UNO JUNTO CON FELIX GUATTARI, "CARTOGRAFÍAS DEL DESEO". TRADUJO AL PORTUGUÉS BUENA PARTE DE LA OBRA DE DELEUZE. COLABORÓ EN VARIOS TEXTOS CON EL POETA Y PENSAADOR ARGENTINO NESTOR PEHLONGER DURANTE LOS AÑOS PAULISTAS DEL AUTOR DE "CA-DAVERES". EN "VACUNA ANTROPOFÁGICA", UNA VERSIÓN DEL TEXTO PUBLICADO EN EL CATÁLOGO DE LA ÚLTIMA BIENAL DE SÃO PAULO, ACTUALIZA LA DISCUSIÓN IDENTITARIA DEL BRASIL PLANTEADA A PRINCIPIOS DEL SIGLO PASADO A LA LUZ DE SU INVESTIGACIÓN SOBRE LA SUBJETIVIDAD CONTEMPORÁNEA, INFORMADA CENTRALMENTE POR EL PENSAMIENTO DE DELEUZE Y POR LYGIA.

## Por Suely Rolnik Vacuna antropofágica

El mundo de hoy: océano infinito, agitado por un torbellino de olas, flujos variables sin totalización posible en territorios demarcables, sin fronteras estables, en reconfiguración constante. No hay más una forma de la realidad con su respectivo mapa de posibles. Los posibles ahora se reinventan y se redistribuyen todo el tiempo, al sabor de ondas de flujos, que desmontan formas de realidad y generan otras, que igualmente acaban dispersándose en el océano, llevadas por el movimiento de nuevas ondas.

El extrañamiento se adueña de la escena, es imposible domesticarlo: desestabilizados, desacomodados, incómodos, desorientados, perdidos en el tiempo y el espacio. Es como si todos fuésemos homeless, sin casa. No sin la casa concreta (grados coer de la sobrevivencia en la que se encuentra un contingente cada vez mayor de humanos), sino sin el "en casa" de un sentimiento en sí, una conciencia subjetiva palpable; sin la familiaridad de ciertas relaciones con el mundo, de ciertos modos de ser, ciertos sentidos compartidos, una cierta creencia. De esta casa invisible, pero no menos real, carece toda la humanidad globalizada.

Ustedes se entreveran en todas las lenguas en una conversación infinita en torno a una misma pregunta: ¿Nos hemos vuelto todos homeless de facto? ¿Se desmoronó la casa subjetiva? ¿Dónde está la identidad? ¿Cómo recomponer una identidad en este mundo donde los territorios nacionales, culturales, étnicos, religiosos, sociales, sexuales perdieron

su aura de verdad, se desnaturalizaron en forma irreversible, se mezclan de cualquier manera, fluctúan o dejan de existir? ¿Cómo reconstituir un territorio en ese mundo movido? ¿Cómo arreglárselas con esta desorientación? ¿Cómo reorganizar algún sentido? ¿Cómo conquistar zonas libres, de serenidad? Y éste coro transnacional oscila en variaciones sobre el tema compuestas por posiciones afectivas que van desde el deslumbrado al apocalíptico. Esperanza o desesperanza, da lo mismo: polos de una posición moralista que naturaliza un sistema de valor y con él interpreta, juzga y pronostica lo que acontece.

## Final feliz o fin de todo.

Un otro tipo de voz, mientras tanto, desafina nitidamente de éste tono teleológico. En esta banda de sintonía, se oye entre otras una voz que viene del Brasil, una voz muy antigua en la tradición de tal país, y que en algún momento recibió el nombre de "antropofágica".

La inspiración de la noción de antropofagia, como sabemos, viene de la conocida práctica de los indios Tupis, que consistía en devorar a sus enemigos, pero no a cualquiera, sino únicamente a los guerreros más bravos. Se ritualizaba de este modo una cierta relación con la alteridad: seleccionar sus otros en función de la potencia vital que su proximidad intensificaría; dejarse afectar por esos otros deseados al punto de absorberlos en el propio cuerpo, para que partículas de su virtud se integrasen a la química del alma y promoviesen su refinamiento. En el llamado Movimiento Antropofágico, este ritual gana un sentido que extrapola la literalidad del acto de devoración practicado por los indios: es la formulación ética de la relación con el otro que será extraída con el fin de hacerla migrar al terreno de la cultura.

La antropofagia es una de las estrategias del deseo de cara a la multiplicidad variable de referencias que caracteriza al país desde su fundación, estrategias que se distinguen por el grado de exposición a la alteridad que esta situación intensifica. Tal estrategia se define por la yuxtaposición irreverente que crea una tensión entre mundos que no se rozan en el mapa oficial de la existencia, que desmitifica todo y cualquier valor a priori, que descentraliza y vuelve a todo igualmente

bastardo. El Movimiento Antropofágico explicita esta estrategia, otorgándole visibilidad retrospectiva, pero sobre todo dignidad para afirmarla en el presente. Los creadores que se colocan en ésta posición se dan el derecho de construir sus propios problemas. Para eso incorporan lo banal a su manera, y afirman la exhuberancia de la estética irreverente que impregna la cotidianeidad brasileña en el interior del sistema oficial de la cultura, mezclándola con los más actuales y sofisticados repertorios eruditos de los así llamados "centros hegemónicos", que tienden a reinar solos en la cultura oficial del país, desvinculados de cualquier trabajo del pensamiento.

Tal política del deseo pone en funcionamiento un modo de subjetivación que denominaré "antropofágico": toma un cuerpo "en casa" que encarna esa heterogeneidad dinámica de la consistencia sensible de la que está hecha la experiencia de cualquier brasileño. Contornos infinitos que se crean y recrean como efecto de una mestizaje infinita. Nada que ver con una identidad.

En una primera aproximación, restringida a lo visible, la subjetividad antropofágica se define por jamás adherir absolutamente a cualquier sistema de referencia, una plasticidad para mezclar a voluntad toda especie de repertorio y una libertad de improvisación de lenguaje a partir de tales mezclas. Sin embargo, para una mirada más perspicaz, que capta lo invisible, también la antropofagia se actualiza siguiendo diferentes políticas del deseo, movidas por diferentes vectores de fuerza, que van de una mayor o menor afirmación de la vida hasta su negación total. Actualizando en su vector más activo, el modo antropofágico de subjetivación en su aspecto invisible funciona de acuerdo a algunas características esenciales.

Antes que nada, este modo depende de un grado significativo de exposición a la alteridad: ver y querer la singularidad del otro, sin vergüenza de ver y querer, sin vergüenza de expresar este querer, sin miedo de contaminarse, dado que es en ésta contaminación que la potencia vital se expande, se cargan las baterías del deseo, se encarnan los devenires de la subjetividad, la formula Tupi. Este tipo de relación con la alteridad produce en el cuerpo una alegría -"la prueba de los

nuevo"-, según afirma dos veces el Manifiesto Antropofágico, prueba de la pulsación de una vitalidad.

Esta capacidad depende de una segunda característica: un cierto estado del cuerpo, en cuyas cuerdas nerviosas vibra la música de los universos conectados por el deseo; una cierta sintonía con las modulaciones afectivas provocadas por esta vibración; una tolerancia a la presión que tales afectos inusitados ejercen sobre la subjetividad para que esta los encarne, recreándose, volviéndose otra. Una tercera característica es que aquello que proporciona una ligazón para formar un "en casa", un esto y un aquello que funciona como operador de la conciencia subjetiva, es el nomadismo del deseo que va haciendo sus conexiones guiado predominantemente por el punto de vista de la vibratibilidad del cuerpo y su voluntad de potencia. Un criterio ético de selección, nuevamente la formula Tupi.

Una cuarta característica es la génesis de este tipo de subjetividad que allí se constituye: singularidad impersonal, todo abierto y disperso en las múltiples conexiones del deseo en el campo social y que emerge entre los mundos agenciados. La subjetividad regida por un principio identitario-figurativo consiste en la personalidad de un yo, individualidad amurallada, sujeta a sus vivencias psíquicas y comandada por el miedo de perderse de sí misma.

Una quinta característica es la génesis de este tipo de subjetividad: se hace por alianzas y contagios, un rizoma infinito que muda de naturaleza y rumbo a merced de las mezclas que operan en la gran usina de nuestra antropofagia cultural. Distinta de la génesis de una subjetividad identitario-figurativa que se hace por filiación, promoviendo la fantasía de una evolución lineal y el compromiso encarcelante con un sistema de valores asumido como esencia a ser perpetuada y reverenciada.

A la vez, la misma no adhesión absoluta a cualquier sistema de referencia, la misma plasticidad para mezclarlos a voluntad, la misma libertad de improvisación de lenguaje a partir de las mezclas, que definen el modo antropofágico de subjetivación en su dimensión visible, pueden constituir un tipo de subjetividad en que, en lo invisible, no esté presente ninguna de las características anteriormente evocadas. Cuando esto sucede estamos delante de una antropofagia actualizada en su vector más relativo. Esta se diferencia fundamentalmente por la ausencia del criterio ético comandando las conexiones del deseo y la creación de sentido, substituido aquí por un criterio narcisista. Es la fór-

mula que se desfigura, exponiendo la carga de ciertos procedimientos sin el relleno del cuerpo como brújula, cuerpo que conoce por vibración y contaminación y no solo por representación, y cuyas elecciones están comandadas por la vida en su voluntad de afirmación. ¿No será éste el vector que uno de los manifiestos denomina como "baja antropofagia", declarando que es contra esta "peste de los pueblos llamados cultos y cristianizados", "que estamos reaccionando, antropófagos"(2)? Son hartos los ejemplos de este tipo de actualización del modo antropofágico en el escenario nacional.

En verdad, entre el polo más activo de la antropofagia, en su actualización ética, y el polo más relativo, en su actualización narcisista, muchos son los matices en que éstas posiciones se combinan en diferentes proporciones. No se trata de un dualismo ontológico, ni axiológico, y mucho menos psicológico. Lo que hay es una diversidad de modos de actualización de la antropofagia: de lo más ético a lo menos ético, del vale todo en función de los intereses de la vida, al vale todo en función de los intereses del ego.

Estos modos nunca son definidos, dado que su vigencia depende de la fuerza dominante a cada momento de la existencia individual y colectiva.

Es la subjetividad antropofágica en su vector más activo, la voz del Brasil que se oye en el debate contemporáneo que se agita en torno a la crisis de la identidad. Como si fuésemos desde siempre "ese pueblo de sangre mixta y bastarda que esta constituyéndose ahora por toda la Tierra"(3), y trajésemos a esta conversación globalizada un know how para navegar por ese océano infinito, agitado por torbellinos de olas de una profusión variable de flujos del que el mundo esta hecho hoy. Básicamente lo que la voz antropofágica trae de singular a este impasse es que apunta no solo teóricamente, sino sobre todo pragmáticamente, que la cuestión que se plantea no es la reconstitución de una identidad, horizonte alucinado que divide los hombres entre esperanzados y desesperanzados. La cuestión es captar la sensación de consistencia subjetiva del modelo de identidad, dislocarse del principio identitario-figurativo en la construcción de un "en casa".

Si vivir sin una casa concreta es difícil, no hay vida humana posible sin un modo de ser en el cual uno pueda sentirse "en casa". No nos convertimos todos en homeless: no es verdad que la casa subjetiva desapareció, sólo está sufriendo una mudanza radical en su principio de construcción, los que no deja de ser perturbador. Construir un "en casa" depende ahora de

algunas operaciones bastante inactivas en la subjetividad del occidente moderno, más familiares al modo antropofágico en su actualización más activa: sintonizar las transfiguraciones en el cuerpo, efectos de nuevas conexiones de flujos; captar la onda de los acontecimientos que tales transfiguraciones desencadenan; experimentar arreglos concretos de existencia que encarnen estas mutaciones sensibles; inventar nuevas posibilidades de vida. Tales operaciones dependen del ejercicio de potencias del cuerpo igualmente inactivas en la subjetividad contemporánea: expandirse mas allá de la representación, conquistar una intimidad con el cuerpo como superficie vibrátil que detecta las olas mucho antes de que rompan, aprender a captar ondas, establecer zonas de familiaridad en el propio movimiento. O sea, "navegar es necesario"(4), sin un norte fijo, punto de vista general sobre esta superficie atribulada y móvil, porque sino el destino será, muy probablemente, el naufragio. Un "en casa" hecho de totalidades parciales, singulares, provisorias, fluctuantes, en devenir, que cada uno (individuo o grupo) construye a partir de los flujos que tocan su cuerpo y su filtrado selectivo operado por el deseo. Combatir la baja antropofagia y afirmar el modo antropofágico de subjetivación en su vector ético es una responsabilidad que todos tenemos no sólo en escala nacional, sino también y sobre todo en escala global, dado que librarse del principio identitario figurativo es una urgencia que se siente en todo el planeta. Somos portadores de una fórmula de vacuna que permite resistir a este vicio: la vacuna antropofágica, como la designa uno de los manifiestos (5), indicada para "el espíritu que se niega a concebir el espíritu sin el cuerpo". Oswald llegó a defender la tesis de que la Antropofagia constituiría una "terapia social para el mundo contemporáneo"(6). De hecho, la vacuna antropofágica parece haberse vuelto indispensable para una ecología del alma (¿o del deseo?) en este inicio de milenio.

(2000)

1) Ver nota 4

2) Idem

3) Idem

4) Fernando pessoa, Libro del Desassossego, Vol. II, no 405, Atica, Lisboa, 1982, p.241

5) Idem

6) Oswald de Andrade, A Marcha das Utopias (1953), en A Utopia Antropofágica, Obras Completas, Globo, Sao paulo, 1980

Traducido por Nicolás Guagnini

# Maconha tribaliza prima aisla

Carta de Helio Oiticica a Ligia Clark

Helio es quizás el más alucinado y alucinante de los artistas de Rio. Políglota, erudito, la última década de su vida fulgurante estuvo dedicada centralmente a la escritura, que acompaña cada paso de su precioso desarrollo. Se conoce una parte pequeña de toda esa producción que recién ahora está siendo estudiada y revisada. Dos citas de Helio que lo pintan de cuerpo entero: "Vivimos de adversidades" y "Prefiero la torre de Babel a la torre de marfil". En los fragmentos de ésta carta a Lygia se recorta un Helio lúcido, feroz, genial por momentos, entregado a la cocaína. Lo mas parecido en esa relación loca entre genio, intensidad y autodestrucción al sur de las cataratas es nuestro gran poeta maldito: Diego. NG

Por Helio Oiticica

Nueva York: 11.7.1974

Lygia, Recibí tu carta, que como siempre me dio gran alegría, y espero que tú estés allí cuando ésta llegue. Tu carta fue muy importante para definir y aclarar una serie de cosas, y principalmente para enriquecer la sección del cuerpo (BODYWISE) del libro en el que hago una clarísima e importante definición tuya (como siempre), pidiéndote aquí permiso para usar cosas de la carta. Pienso en colocar en un espacio grande, en color o en blanco, lo siguiente:

LYGIA CLARK:

Es la fantasmática del cuerpo lo que me interesa, y no el cuerpo en sí.

Esa cita sería en un color que vibre sobre el fondo como luz (complementarios), dado que en mi opinión es una definición y una posición, lo mejor aún, apuntar en el punto más que crucial; una revelación; un punto de tal finura que hace justicia y expresa in totum la naturaleza de tu personalidad e inteligencia sin par: tu carta de dos páginas dice más que cualquier otra de mil: para mí es como un baño y un alivio vibrar con tu inteligencia y afinidad creativa ¡No he visto a nadie como vos, y sé que jamás veré! La vibración de

las letras salteadas de tu máquina y la euforia, tan tuya y encendida, me hicieron despertarme cuando ya me caigo de sueño (hace tres días que no duermo). Me siento como si hubiese dormido un año y me hubiera levantado con un saque de polvo de PRIMA: cuando digo prima ya sabés, es nuestra vieja amiga COCAINA; cosas de nobleza incaica a la cual pertenezco; como FREUD más adelante te cuento si es que llego a decir todo lo que quiero; yo y la PRIMA nos casamos y de tan nobles no nos agachamos más para levantar papeles del piso o hacer cosas de ama de casa: barrer, lavar ropa, etc. Estoy en otra! Que todo se caiga a pedazos!....

...Lo importante también es que apareció un inglés (Andrew Douglas) que traduce lo que yo paso al inglés y no solo vive las cosas sino que también INVENTA el lenguaje, de modo que no queda algo literal e incomprensible: el asunto queda expresado fino, más fuerte! Y va a ser importante la traducción de citas tuyas: hay cosas que se vuelven lo contrario si la traducción está mal hecha, y es importante que en la lengua inglesa expresen el original, principalmente en relación a vos..Aquella traducción que se hacía de Nostalgia do Corpo como Nostalgia of the Body es una burrada (fué la Mary?) y quiere decir lo contrario. Yo traduje Longing for the body, que es lo que es: nostalgia en inglés significa pérdida de lo que pasó vivo como pérdida y no el descubrimiento del cuerpo, puede parecer burocracia y academicismo insistir, pero no lo es! ...

...Lygia, te digo una cosa, un secreto: todo lo que acumulé de revelación y escritura en un año para ésta publicación, siento que es como si fuese algo cuya mayor parte nunca fue ventilada en los mundos de las artes/filosofías, etc. y al mismo tiempo existe pero no se conoce; me siento como sentado en dinamita, por eso la expresión correcta y eficaz de algo tuyo es más que importante; es un modo de hacer la cosa conocida y mostrar (para quien tenga ojos y cabeza) que esos argumentos no son únicamente im-

portantes sino que son los únicos importantes y es la expresión más alta de lo que se propone, y principalmente en vista de la caída de la crítica de arte y las teorías vacías de por aquí... EL CRITICO O ESTÁ POR LA POSICION DEL ARTISTA O NO ESTÁ. Ya lo dijo Nietzsche hace 100 años: como puede una cosa MAYOR ser reducida a una MENOR - del descubrimiento/invencción del artista a las mezquindades idiosincráticas del espectador que no existe más. Quien vive lo que propone y das lo vive o no lo vive, pero nunca queda en la posición de asistir como desde afuera! Voyeurs del arte! Peor que la peor de las inutilidades; yo y la PRIMA no tenemos nada que ver con eso! Pertenece a otra raza: VOS SOS DE OTRA RAZA!...

...Con ROMERO-FOTOS descubrí algo: la Capa Parangolé revela la ambivalencia, y después la multivalencia entre el desnudo y el vestido: CAPA y CUERPO son uno, pero el adorno de la cabeza elimina el concepto mismo de desnudez, pese a que la persona esté desnuda, porque el adorno de la cabeza revela la INDIVIDUALIDAD; la cabeza es UNA y el cuerpo, UNO ENTRE OTROS; el descubrimiento del cuerpo tribaliza al mismo tiempo que permite el reconocimiento; la cabeza no, dado que es UNA, y en el caso de tu cabeza COLECTIVA eso se vuelve más profundo y se embaraza...

...Así como la maconha tribaliza y la PRIMA aisla, los INCAS eran fuertes en la individualidad y sucumbieron a los españoles porque ellos eran EPARTANOS (unidos en hermandad masculina para Guerrear); para mí la cosa PRIMA-INCA es el futuro; la cosa ESPARTANA el pasado. Basta de la mierda de diluir la individualidad para fortalecer la masa: igualar, tratar la masa como individualidad, qué locura! Milenario!....

Lygia Clark - Helio Oiticica, Cartas 1964 - 1974, editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1996, pp 225, 226, 228, 232, 233

Traducido por Nicolás Guagnini

# La destrucción del espacio sagrado

Cildo Meireles sigue vigente

Por NG

Las series de inserciones en circuitos ideológicos y antropológicos fue desarrollada en la parte más dura de la dictadura brasileña, o sea después de 1968. En un clima de exilio, tortura y censura Cildo Meireles produjo una obra y un texto claves que 31 años después sigue siendo útil y vigente. Los otros dos textos demuestran una notable capacidad para hacer ficción de la teoría y teoría de la ficción. Tal operación, en la que el hábito borgeano es palpable, resuena particularmente en Buenos Aires, al Sur del Cruzeiro. También resuena el antihippismo en mi generación.

Textos del catálogo Cildo Meireles, IVAM, 1976

Inserciones en circuitos ideológicos

Recuerdo que en 1968, 1969 y 1970, se sabía que estábamos comenzando a tocar la tangente de lo que interesaba; ya no trabajábamos con metáforas (representaciones) de situaciones. Se estaba trabajando con la situación misma, real. Por otro lado, el tipo de trabajo que se estaba haciendo, tenía a volatilizarse -y esta era otra característica-. Era un trabajo que, en realidad, no tenía más que aquel culto del objeto, puramente: las cosas existían en función de lo que podrían provocar en el cuerpo social. Era exactamente lo que se tenía en la cabeza: trabajar con la idea de público. En aquel período, se ponía todo en el trabajo y éste se dirigía a alcanzar un número grande e indefinido de personas; esa cosa llamada público. Hoy en día, se corre incluso el riesgo de hacer un trabajo sabiendo exactamente quién es el que se interesará por él. La noción de público, que es una noción amplia y generosa, fue substituida (por deformación) por la noción de consumidor, que es aquella porción de público que tendría el poder adquisitivo.

En realidad, las Insercoes em circuitos ideológicos (Inserciones en circuitos ideológicos) nacen de la necesidad de crear un sistema de circulación, de intercambio de informaciones, que no dependa de ningún tipo de control centralizado. Una lengua. Un sistema que, en esencia, se opusiera al de la prensa, a la radio, la

televisión, ejemplos típicos de media que buscan de hecho un público inmenso, pero en cuyo sistema de circulación está siempre presente un determinado control y un determinado estrechamiento de la inserción. Es decir, en ellos la "inserción" se ejerce por una élite que tiene acceso a los niveles en que el sistema se desenvuelve: sofisticación tecnológica envolviendo altas sumas de dinero y/o poder. Las Insercoes em circuitos ideológicos nacieron como dos proyectos: el proyecto Coca-cola y el proyecto Cédula. el trabajo comenzó con un texto que hice en abril de 1970 y parte exactamente de eso: 1) existen en la sociedad determinados mecanismos de circulación (circuitos); 2) esos circuitos vehiculan evidentemente la ideología del productor, pero a la vez son pasivos en recibir inserciones en su circulación; 3) y eso ocurre siempre que las personas los deflagran.

Las Insercoes em circuitos ideológicos surgirán también de la constatación de dos prácticas más o menos usuales. Las cadenas de santos (aquellas cartas que uno recibe, copia y envía a otras personas) y las botellas de naufragos arrojadas al mar. Esas prácticas traen implícita la noción del medio a través del que circulan, una noción que se cristaliza más nitidamente en el caso del papel moneda y, metafóricamente, en los envases retornables (las botellas de bebidas, por ejemplo).

Desde mi punto de vista, lo importante en el proyecto fue la introducción del concepto de "circuito", aislándolo y fijándolo. Es ese concepto el que determina la carga dialéctica de trabajo, toda vez que parasita todo y cualquier esfuerzo contenido en la esencia misma del proceso (media). Es decir, el embalaje vehicula siempre una ideología. Entonces, la idea inicial era la constatación de "circuito" (natural), que existe y sobre el cual es posible hacer un trabajo real. En realidad, el carácter de la "inserción" en ese circuito sería siempre el de la contra-información.

Se capitalizaría la sofisticación del medio en beneficio de una ampliación de la igualdad de acceso a la comunicación de masas, y cabe decir, en beneficio de una neutralización de la propaganda ideológica original (de la industria o del Estado), que es siempre anestésica. Es una

oposición entre conciencia (inserción) y anestesia (circuito), considerándose conciencia como función de arte y anestesia como función de industria. Porque todo circuito industrial normalmente es amplio, pero alienante(ado).

Por supuesto, el arte tendría una función social y tendría más o menos que ser densamente consciente. Mayor densidad de conciencia en relación a la sociedad de la cual emerge. Y el papel de la industria es exactamente el contrario de eso. Tal como existe hoy, la fuerza de la industria se basa en el mayor coeficiente posible de alienación. Entonces las anotaciones sobre el proyecto Insercoes em circuitos ideológicos oponen precisamente el arte a la industria....

Porque hay una transacción en artes plásticas que se basa o en la mística de la obra en sí (embalaje: tela, etc.), o en mística del autor (Salvador Dalí o Andy Warhol, por oposición, son ejemplos vivos y actuales); o parte hacia una mística del mercado (el juego de la propiedad: valor de cambio). En rigor, ninguno de esos aspectos debería ser prioritario. En el momento en que hay distinciones en esa o aquella dirección, surge la distinción de quién puede hacer arte y quién no lo puede hacer. Tal como había pensado, las insercoes sólo existirían en la medida en que no fueran más la obra de una persona. Es decir, el trabajo sólo existe en la medida en que otras personas lo practiquen. Otra cosa que presenta, entonces, es la idea de necesidad del anonimato. La cuestión del anonimato comprende por extensión la cuestión de la propiedad. No se trabajaría más con el objeto, pues el objeto sería una práctica, una cosa sobre la cual usted no podría tener ningún tipo de control o propiedad. E intentaría colocar otras cosas: primero, buscaría más gente, en la medida en que no se precisaría ir hasta la información, pues la información iría hacia usted; y, en consecuencia, habría condiciones de "hacer estallar" la noción de espacio sagrado.

En tanto el museo, la galería, la tela, sean un espacio sagrado de la representación, se convierten en un triángulo de las Bermudas: cualquier cosa, cualquier idea que usted sitúe allí será neutralizada automática. Creo que la gente intentó de manera prioritaria el compromiso con el

público. No con el comprador (mercado) de arte. Sino con la misma platea. ese rostro indeterminado, el elemento más importante de esa estructura. Trabajar con esa maravillosa posibilidad de transgresión al nivel de lo real al nivel de lo real. Es decir, hacer trabajos que no existan simplemente en el espacio consentido, consagrado, sagrado. Que no acontezcan simplemente en el nivel de la tela, de una superficie, de una representación. No trabajar más con la metáfora de la pólvora: trabajar con la pólvora misma. Cuando en una definición filosófica de sus trabajos Marcel Duchamp afirmaba que, entre otras, su objetivo era liberar "el arte del dominio de la mano", ciertamente no imaginaba a qué punto llegaríamos en 1970. Lo que a primera vista podía ser fácilmente localizado y efectivamente combatido, tiende hoy a localizarse en un área de difícil acceso y aprehensión: el cerebro.

Es evidente que la frase de Duchamp es el ejemplo, hoy, de una lectura mal aprendida. Mucho más que contra el dominio de las manos, Duchamp luchó contra el artesanado manual, contra la habilidad de las manos, en definitiva, contra el gradual entorpecimiento emocional, racional, síquico, que esa mecánica, esa habitualidad, fatalmente provocaría en el individuo. El hecho de no tener las manos sucias de arte no significa nada excepto que las manos están limpias.

Mucho más que contra las manifestaciones de un fenómeno, se lucha contra la lógica de ese fenómeno. Lo que se ve hoy es un cierto alivio y una cierta alegría por no usar las manos. Como si las cosas estuvieran, hasta el fin, O. K. Como si en ese preciso momento, la gente no necesitara iniciar la lucha contra el adversario muy grande: la habitualidad y el artesanado cerebral.

El estilo, sea de las manos, sea de la cabeza (del racionismo), es una anomalía. Y las anomalías, es más inteligente abortarlas que ayudarlas a vivir.

#### ARTE-CULTURA

Si la interferencia de Duchamp fue a nivel del arte (lógica del fenómeno), cabe decir de la estética, y si por eso preconizaba la liberación de la habitualidad de dominio

de las manos, es bueno que se diga que cualquier interferencia en ese campo, hoy (la situación de Duchamp tiene el gran mérito de forzar la percepción de objetos artísticos, sino como un fenómeno del pensamiento), dado que lo que se hace ahora tiende a estar más próximo de la cultura que del arte, es necesariamente una interferencia política. Porque SI LA ESTÉTICA FUNDAMENTE EL ARTE, ES LA POLÍTICA QUIEN FUNDAMENTA LA CULTURA.

Cildo Meireles  
Abril de 1970

#### CRUZEIRO DO SUL

No estoy aquí en esta exposición para defender una carrera no a una nacionalidad.

Más bien, me gustaría eso sí, hablar sobre una región que no consta en los mapas oficiales, y que se llama, por ejemplo, Cruzeiro do sul. Sus primitivos habitantes jamás lo dividirían, pero vinieron otros, y la dividieron con alguna finalidad. La división continúa hasta hoy.

Pienso que cada región tiene su línea divisoria, imaginaria o no. Ésta a la que me refiero, se llama Tardesillas. La parte Este, más o menos ya la conocen; hay postales, fotos, descripciones, y libros.

Pero me gustaría hablar, desde el otro lado de la frontera, con la cabeza bajo la línea del Ecuador, caliente y enterrada en la tierra, al contrario que los rascacielos, las raíces dentro de la tierra, de todas las constelaciones. El lado salvaje. La selva en su cabeza, sin el brillo de la inteligencia o la razón. De esa gente, y de la cabeza de esa gente, esos que buscaron o fueron obligados a enterrar sus cabezas en la tierra y en el lodazal. En la selva. Por consiguiente, sus cabezas dentro de sus propias cabezas.

Los circos, las razones, las habilidades, las especializaciones, los estilos, se acaban. Sobre lo que siempre ha existido, la tierra. Sobre la danza que puede hacerse a pedir de lluvia. Entonces lodazal. Y de ese lodazal nacerán gusanos, y de nuevo la vida. Otra cosa. Crean siempre en los rumores. Porque en la selva no existen mentiras, existen verdades individuales. Los precursores, pero quién osó intuir el Oeste de Tardesillas sino sus propios ha-

bitantes. Mala suerte para los hippies y sus playas esterilizadas, sus tierras desinfectadas, sus plásticos, sus cultos eunucos y sus inteligencias históricas. mala suerte para el Este. Mala suerte para los indiferentes: tomaron sin querer el lado de los débiles, peor para ellos. Porque la selva se extenderá y crecerá hasta cubrir sus playas esterilizadas, sus tierras desinfectadas, sus sexos ociosos, sus edificios, sus calles, sus earth-works, think-works, nihil-work, water-works, conceptual-works and so on, el Este de Tardesillas, todo, y cualquier Este de cualquier región. La selva continuará extendiéndose sobre el Este y sobre los indiferentes, hasta que, todos los que han olvidado y desaprenden cómo respirar oxígeno mueran, infectados de salud. La suerte no es siempre de quien la merece.

En su vientre ella trae aún el tímido fin de la metáfora: porque las metáforas no tienen un valor propio al Oeste de Tardesillas. No es que no me gusten las metáforas: quiero que algún día cada trabajo sea visto, no como un objeto de elucubraciones esterilizadas, sino como un hito, como recuerdos y evocaciones de conquistas reales y visibles. Y que cuando oigan la historia de ese Oeste estén oyendo leyenda y fábulas, alegorías fantásticas. Porque el pueblo cuya historia son leyendas y fábulas es un pueblo feliz. Cildo Meireles. Abril de 1970

#### NOT TO BE OR NOT TO BE

Tal vez en el universo todo sea perecedero. Tal vez el universo sea perecedero. Tal vez todo sean duraciones. Y Dios, apenas la más larga de todas. No sé.

Lo que se es que lo perecedero difiere mucho de lo descartable. Lo perceptible es una condición metafísica superable por la aceptación de la hipótesis de que el universo es finito. Y la "descartabilidad" es una práctica económico-consumista fundada en la ilusión de infinitud.

Creo que esa es, en efecto, una cuestión que merece la reflexión de todo artista, porque ella incide sobre la naturaleza, el espíritu y la apariencia de sus productos. La cualidad de lo perecedero es saber que vamos a morir. La de lo descartable es suicidarnos a causa de ello.

Not to be or not to be es la cuestión. Cildo Meireles, 1984

# Made in Brazil

Por Karin Schneider

El imaginario que Brasil tiene de sí mismo fue estructurado por un cuerpo sincrético, formado y construido por la hibridización de razas, religiones y culturas. Esa gran masa disforme comienza a definir una identidad cultural en términos modernos a partir de la realización de la Semana de Arte Moderna de 1922, organizada por artistas e intelectuales. Un soplo de vida necesario que pasa a ser la piedra fundamental de nuestra construcción identitaria: la gran dama Antropofagia. La high culture brasileña miro para adentro, a la cultura de los indios, los negros, en fin, la cultura popular y creó el paradigma de lo que se denominaría de allí en más como "cultura brasileña".

Décadas más tarde, en 1951, la Bienal de San Pablo fue instituida en el país, con la idea de mostrar artistas brasileños y traer lo más interesante que sucediera por fuera de éste territorio. La primer Bienal fue responsable del estallido concreto, via aterrizaje de Max Bill. La continuidad histórica natural del sistema de vanguardias nos condujo a lo indefectible: el neocretismo. En ese período fundamental se termina de constituir el sujeto moderno brasileño. Un grupo de artistas, y entre ellos, Lygia Clark y Helio Oiticica, pueden ser considerados como fundadores y cuestionadores de éste nuevo individuo. Como artistas concientes de su práctica nos dejaron muchas obras y textos que

mostraban su preocupación por crear, mas que objetos, un programa de pensamiento crítico relacionado con la audiencia, con el contexto local e internacional, y con un nuevo valor de la idea de participación. Ese cuerpo experimental en el arte brasileño actual es un objeto de propaganda estigmatizado y mostrado en el mundo, treinta años más tarde, como símbolo nacional.

Lo mismo sucede con la antropofagia. Helio Oiticica no proponía la antropofagia simplemente como un proceso de degustación egoica, sino que creo un espacio de cuestionamiento apuntando al talón de Aquiles de la cultura brasileña: la gran diarrea, o sea la imposibilidad de reflexionar sobre sí misma por falta de retención de contenido. Grandes muestras e infinitas cantidades de dinero refuerzan este aspecto del brasileiro megalómano (o mais grande do mundo). El poder de cambio y/o de instauración de otros paradigmas está en manos de los artistas e intelectuales. Por más que se intenta aproximar al arte de la cultura y venderla como un producto, no se puede tomar en serio tamaño ostentación, paga en definitiva con el dinero del incentivo fiscal depositado, como siempre sin control, en las manos de muy pocos.

La antropofagia brasileña fue deglutida por los terratenientes del complejo cultural industrial de San Pablo y transformada en jugo tropical. En un embalaje correcto y con diversos sabores. Cada mó-

dulo puede ser visto en un Museo diferente. La cuidad que recibe el paquete puede separarlos y distribuirlos. Funciona como un quasi-virus. Un programa antigripal completo que viene con posología y embalaje atractivo. Todo facilita el consumo. La escenografía garantiza la espectacularidad del contenido. Pareciera que en la época del Guggenheim global el arte no puede ser transmitido sin un show, lo que los espectadores-receptores solo podrán ver el Brasil a través de una deformación mediático-turística. Estamos en plena decadencia de ese gran imperio experimental, enfrentando un período de autocolonialismo for export.

Mientras tanto, como es costumbre con las contradicciones intrínsecas de nuestra geografía, debe decirse que vista en sus particularidades, pueden encontrarse tesoros del arte que fué realizado en Brasil en los últimos 500 años como colonia y como nación. Con respecto a la magnífica sección de cultura indígena, uno se pregunta que hace en ésta exhibición, sin ninguna problematización, una producción evidentemente regida por parámetros pre-coloniales y pre-Brasil. Para las ciudades receptoras Brasil 500 años está llena de felices sorpresas. En Brasil la controversia desatada desmoronó el milieu cultural y político con la fuerza con que el morro que cae hecho mañana de agua, plantas y piedra se lleva la favela. Y con resultados todavía muy inciertos.

(Rio/ Nueva York, Abril 2001)

# Cocaine works

7"COCAINE WORKS" DE HÉLIO OITICICA Y ALGUNOS PENSAMIENTOS ACERCA DE DROGAS, SEXO, CARRERA Y MUERTE

Por Eduardo Costa

El siguiente texto está basado en una entrevista telefónica grabada entre el curador Sergio Bessa y el artista Eduardo Costa. Costa, que fue muy amigo de Scott Burton, Hélio Oiticica y Ana Mendieta. Habla sobre la prematura muerte de los tres artistas, y más ampliamente sobre la incorporación de la cocaína al arte por parte de Hélio Oiticica... Fue publicada con motivo de la muestra "Oiticica y el cine" curada por Carlos Basualdo, en el New Museum que incluyó una de las obras de la serie Cosmococa.

Un día en Nueva York, en el 75 o el 76, estaba haciendo compras para ayudar al almuerzo en lo de Scott Burton y me topé con Hélio Oiticica en la calle. No parecía estar bien, se veía subalimentado y triste, posiblemente desesperado. Era obvio que estaba tomando demasiada cocaína, y hablé sobre el tema. Yo lo recordaba de 1968 en Río, un tipo super inteligente en su hermosa casa. En New York, al menos en ese entonces, se sentía un poco como un fantasma de su anterior identidad. Vino a almorzar con Scott y en seguida se entendió con él. Durante el almuerzo Hélio de algún modo revivió. Luego bailó para nosotros, demostrando cierto paso de samba, baile sobre el que habíamos hablado antes y que estaba tratando de explicarle a Scott. Era un paso hipnótico, adictivo y. Quienes lo conocían no podía dejar que bailarlo cuando escuchaban la música. La voluntad del bailarín era controlada

por cierta combinación de sonidos. El paso se enseñaba solamente a bailarines avanzados (Hélio era "passista" en la Scola do samba Mangueira, una jerarquía muy elevada, algo así como un general en el ejército).

Es sorprendente como el concepto de adicción era central en el pensamiento de Hélio. Scott también estaba fascinado por esa condición. A pesar de que no se involucraba con la cocaína hasta los '80, ni tampoco se interesaba por la danza adictiva, había sido un "fumón" durante al menos una década y ciertamente el tema le era familiar. Para estos dos grandes artistas la adicción y la autodestrucción, y la lucha contra ellas eran un ejercicio diario.

El experimentaba en cada aspecto de su vida. Esta es la razón por la cual en arte estaba en la cresta de la ola y hasta mucho más allá, y esto es excelente. Sin embargo experimentar durante demasiado tiempo con el estilo de vida parece ser una actitud muy autodestructiva. Quiero decir, si querés mantenerte vivo parece que tenés que deslizarte hacia alguna clase de cosa común. Hélio entendió esto hasta un cierto grado. Cuando volvió a Río corría todos los días a lo largo de la playa de Ipanema, se bronceó, comía sano y dejó la cocaína. Es una lástima, sin embargo, que soliera romper esta disciplina en algunas ocasiones.

Porque lo vi en diferentes etapas de su vida puedo decir que estaba bastante destruido por la forma de vida neoyorkina. Incluso hoy su obra no ha sido realmente expuesta en Manhattan. Solo una muestra colectiva a principios de los '70 "Kynaston Mc Shine Information en el Museo de Arte Moderno" y una muestra con los trabajos de Cosmococa a media-

dos de los '90. Emocionalmente estaba terriblemente carente acá, excepto por la actividad artística no había demasiada energía, ya sea humana o social o simplemente energía de vida, con la que pudiera relacionarse. Ni siquiera el paisaje lo inspiraba. Comparado con la naturaleza en Río este era un reino brumoso y helado, especialmente en el invierno.

Y así, se internó más y más, en la cuestión de la droga. Me solía decir, "no tendría que estar haciendo esto, paso sin comer una semana o diez días y me siento genial cuando lo estoy haciendo, me siento un genio y mi obra es más importante que la de Picasso o la de cualquier otro. Sin embargo sé que me estoy volviendo cada vez más débil" Cuando estaba lúcido se daba cuenta que se estaba destruyendo. No se daba cuenta que era Nueva York con su particular combinación de promesa y rechazo, sus descargas de placer y su profunda soledad. No es que fuera la culpa de NY, pero en esta choque de culturas él se quedaba sin un sistema de contención en su mayoría amigos y familia y no lo podía reemplazar con ninguna otra cosa. Ahora creo que lo mismo le pasó a Scott Burton, que no era de Río sino de Alabama. Y a Ana Mendieta que era de Cuba. Y es interesante que estos tres importantes artistas no muy conocidos en aquella época se hayan encontrado. En realidad yo los presenté, ellos cenaban juntos y se llevaban bien. Y los tres murieron demasiado pronto. Mendieta a los 36, Oiticica a los 42 y Burton a los 50.

De los tres mayores asesinos de artistas, la carrera es probablemente el peor. Hacer arte es 95% seguro. La carrera artística mata. A veces los artistas son muertos físicamente por la ansiedad, la frus-

tración, el odio concentrado en las malas reseñas, la competencia, el olvido, el ascenso veloz, etc. A veces mueren sólo artísticamente al tener que enfrentar la realidad de una carrera. Una carrera puede transformar a un buen artista en un tonto. Puede vaciar el contenido de una obra de arte con una velocidad sorprendente. Después por supuesto, las drogas, el alcohol y el sexo - más frecuentemente después del advenimiento del sida- son las mayores causas de muerte temprana entre los artistas. Y las tres cosas se interrelacionan y combinan en forma fantásticamente mortales.

En la época en que dejó Estados Unidos para volver a Río la salud de Hélio se encontraba en mal estado. Creo que había tenido dos pequeños episodios cerebrales donde se produce una hemorragia que no mata sino que puede controlarse. Los doctores le habían advertido que no podía usar más cocaína. En 1978, dos meses después que Hélio volviese a Río, se dio la casualidad que yo me mudé allá también. Estaba huyendo del gobierno militar en Argentina y también quería evitar Nueva York y Europa. Una semana después de haberme instalado en Río me encontré con él de casualidad. Después de este encuentro azaroso nos mantuvimos en estrecho contacto y nos encontramos casi diariamente durante más de dos años -mayormente con un grupo de artistas, músicos e intelectuales que Hélio había formado y mantenido vivo como grupo-hasta su muerte en 1980 de un ataque que aparentemente estuvo relacionado con la cocaína.

De algún modo él fue el típico artista que la sociedad pone en el lugar de ser el que experimenta, que puede ser escandaloso y llevar a cabo todas las transgresiones

sexuales y de sustancias, incluso si esto significa que él o ella se autodestruirán tempranamente. Esto es en realidad algo que pasa aun más con los músicos que con los artistas visuales. Gente como Jimmy Hendrix, Janis Joplin o Bird, todos muy admirados por Hélio, son buenos ejemplos. Estos artistas son los que la sociedad envía como exploradores hormiga a buscar nuevos significados, más alimento. Y los buenos a veces logran encontrar este alimento cultural, pero se ponen a sí mismos en riesgo y pueden morir jóvenes.

Entre las cosas que destruyeron a Hélio prematuramente estaban su uso de las drogas, su tener relaciones estables con nadie y últimamente lo pienso, no tener una religión o ninguna gratificación intensa proveniente de la actividad artística. Tomemos la cuestión religiosa por ejemplo. En su caso podría haber sido la religión afro brasilera, dado que era tan afecto a la cultura afro brasilera y, en cierto modo, parte de ella. Amigos que quería y cuyo arte respetaba tanto, como Gilberto Gil y Caetano Veloso, la practicaban abiertamente. Dado que no podía aceptar la religión por su formación anarquista y científicista estaba demasiado desprotegido, demasiado desnudo.

Había escapado también del mundo universitario, la oficina de conocimiento racional, la idea de que en la ciencia hay una solución para las aflicciones humanas. Así dejó, en aras de la libertad, del experimento, de la vida real, estos eufugios culturales. Y encontró su propio enemigo que, como sucede frecuentemente, miró como a un amigo: una droga que te da un mundo sin dolor, que te da una energía siempre que la deseas.

Pero, y esto es lo más importante, Hélio

Oiticica controló la cocaína como artista. Lo hizo con la serie Cosmococa, una colaboración con el cineasta Neville Almeida. Hélio escribió una vez en un artículo (para la Vogue brasilera) sobre mi primera Fashion Fiction, que yo había "puesto a la famosa Marisa Berenson en el rol de modelo". Yo debería parafrasearlo diciendo que el ciertamente puso a la cocaína en el rol de un pigmento. La cocaína se torna para Hélio un pigmento seco, un pigmento blanco seco que usa para dibujar sobre tapas de discos y de libros, que eran las superficies que usualmente se organiza el polvo blanco en líneas. Dado que las líneas de cocaína se dispersan tan fácilmente, Hélio utilizó la fotografía para documentar sus volátiles dibujos de cocaína y por lo tanto la colaboración con Neville Almeida, que tomó las fotografías.

Esta obra es muy pero muy importante, pero es importante no sólo porque contribuye al nuevo espíritu de las instalaciones ni por lo estupendo que lucen las obras, sino más bien por la visión conceptual de ver en esta cosa que lo estaba dominando y que él no podía controlar, un color "el color blanco, que es lo último en lo que un adicto promedio podría interesarse"; y en ver que él podía hacer con esta cosa terrible y seductora una gran obra de arte. Y luego, porque que realmente hizo lo que podía hacerse, al armar y fotografiar y escribir textos e instrucciones para esas obras.

La innovación sucedió de este modo: Hélio estaba armando líneas de cocaína en un disco de Jimmy Hendrix que tenía la cara del músico en la tapa y se dio cuenta que podía hacer otras líneas, líneas como en un dibujo. Luego hizo que las líneas interactuaran con la imagen en

el disco. De tal modo uno ve que estas líneas blancas parecen un poco como improbables escarificaciones africanas en la cara de Jimmy o de Marilyn Monroe. En alguna de sus obras tempranas "los Bóhdidos" usó pigmento y color y forma, aunque nunca hizo líneas con pigmento en ellas. Es fantástico que este tipo, que estaba siendo controlado por la cocaína, en un punto puso distancia, distancia artística, entre el y la cocaína y controló a la droga con su visión artística. Y esto es su máxima libertad, es su triunfo sobre la droga y muestra una interesante salida para los usuarios de droga: se la puede patear y usar para otro fin. Puede ser inocua e incluso útil si no la introduce en su cuerpo. Solamente tiene que ponerla en otra parte, no dentro suyo. Experimenta, adquiere conocimiento y luego encuentra un lugar para ella, algún lugar fuera de su cuerpo y la mantiene allí. No mucho después de estas obras, Hélio dejó la cocaína y en 1978 se mudó a Río. Es importante señalar el hecho de que hizo esta obra con cocaína verdadera y como un arte material. Y esta es la razón más probable para que el cuerpo completo de su obra no haya sido exhibido en Manhattan en un museo importante. Se pensó que era inapropiado para un museo donde los niños pueden verlo. Pero si estas obras han de ser mostradas alguna vez apropiadamente en un museo importante, como el Guggenheim "acordaron presentar una retrospectiva de Hélio a principios de los 90, incluyendo algunas piezas de la serie Cosmococa, pero hubo una cancelación de último momento basada en excusas burocráticas"; y si el trabajo es explicado correctamente, esta exhibición debería ser un aconte-

cimiento de magnitud en la educación por el arte y en la historia del arte. Esta obra es el triunfo del artista sobre la droga y sobre su propia conducta adictiva. Es moralmente y médicamente una obra notable, enseña a cada cual un camino para triunfar sobre el comportamiento adictivo. Me sorprende que esta obra no haya sido discutida todavía en las escuelas de arte, incluso luego de historias como las de Jean Michel Basquiat, Keith Haring o aún Warhol. Sería bueno para los niños escuchar algunas palabras de sabiduría sobre el tema. Algunos de los Bóhdidos de Hélio, tienen cajones a medias abiertos o que pueden ser abiertos para ver, por ejemplo, el color amarillo en toda su gloria, color amarillo real y puro, tal como es el pigmento en forma de polvo. Otros incluyen jarras de vidrio transparente repletas de pigmento seco pleno de color. De tal modo, el momento en el cual él ve a la cocaína como un pigmento blanco y puede usarlo para desarrollar su obra"; debo enfatizarlo-, es el momento de la libertad, de la victoria sobre la droga, y el momento más creativo. El artista está incluyendo esta sustancia poderosa, este demonio adictivo como un accesorio de su obra. Cuando Hélio se encontraba realizando esta obra, muchos artistas importantes, incluyendo a John Cage, estaban consumiendo cocaína en cantidades increíbles. Había fiestas en lo de John Cage a fines de los setenta o principios de los setenta a las cuales concurría todo el mundo del arte. Se encontraban esparcidas fuentes con cocaína para que todos los invitados la consumieran. Sin embargo, la droga no apareció en ninguna obra hecha por ninguna de esas personas. Importantes

artistas que eran consumidores de drogas alejaban este tipo de cosas del arte para proteger sus carreras. A diferencia de ellos Hélio estaba completamente contra de la hipocresía Sólo puedo recordar una obra (de All Hanson) que vi en su taller y no recuerdo si alguna vez fue exhibida, que hacía directa referencia a la cocaína. Era un pequeño libro que tenía un espacio vacío en su interior, cortado entre las páginas pero que no podría ser visto cuando estaba cerrado. En ese espacio rectangular, interior, había una pequeña bolsa de plástico con polvo blanco, que yo creo, era en realidad talco. Pero la obra refería a la conocida forma de enviar cocaína a través del correo dentro de un libro. Hélio era principalmente un pintor. Su compromiso era con la amplia cadena de artistas vagamente relacionados que va desde los pintores de las cavernas hasta Giotto, a Velásquez, a Malevich, a Mondrian, a Torres García, a Marcel Duchamp, a Beuys, (para sólo mencionar algunos nombres que podrían surgir en una conversación con Hélio), que desarrollaron y expresaron una "inteligencia inteligente";. Una de las grandes cosas que Hélio hizo, fue crear esta obra de avanzada sin quebrar con la tradición de la pintura, o si se quiere, con la representación visual. Esto es increíble. Es un fenómeno muy brasilero, aunque Duchamp puede haber sido el maestro. Y es también argentino, si se piensa en Lucio Fontana, cuya obra es la más atrevida de construcción de la pintura (especialmente con las telas cortadas sin pinturas, su obra más extrema).

Traducción Cecilia Pavón

# Invasión brasilera

El MNBA, el MAMbA, Proa y el C.C. Recoleta exponen arte brasilero de todos los tiempos. Para reflexionar acerca de políticas culturales, preservación del patrimonio histórico y la inteligencia para conformar un discurso para la exportación con notables dividendos. Para imitar.

## Arte chapita

"IMÁGENES DEL INCONSCIENTE"  
OBRAS DE ARTHUR BISPO DO ROSARIO (1911-1978), CARLOS PERTUIS (1910-1977)  
RAPHAEL DOMINGUEZ (1913-1979), FERNANDO DINIZ (1918-1999), ARTHUR AMORA  
21.4 AL 17.6. FUNDACIÓN PROA

Por Xil Buffone

“ Buenos Aires. Continua esta quincena la "movida" de arte brasilero: En el CC Recoleta está Brasil + 500 Argentina: Arte Popular. En la Fundación Proa el segmento de la muestra Brasil + 500 Argentina: Imágenes del Inconsciente, una exposición sorprendente cuyo autores son personas insanas y las obras pertenecen al museo del Inconsciente de Río de Janeiro. En el MAMbA Brasil + 500 Argentina: arte contemporáneo y en el MNBA Brasil + 500 Argentina: Arte Barroco." (De Surcos del Sur 23/4 ) La gacetilla lombrosiana previene acerca de que lo que hay en Proa no es "obra normal", y da por sentado que artistas y artesanos de todos los tiempos son "personas sanas". Los cinco hombres que realizaron las 150 obras que aquí se exponen ya fallecieron. Vivieron y trabajaron en hospitales neuropsiquiátricos de Brasil bajo la supervisión de la Dra Nise Da Silveira, quien construyó talleres de terapia ocupacional para la recuperación de enfermos mentales. Hombres que se inventaron un mundo porque en el que nacieron no funcionaban, nombres casi transparentes. Afortunadamente, la posmodernidad nos ha hecho tan amplios en la manera de comprender el arte, que arte es todo aquello que me proporciona un encuentro cara a cara con el enigma (lo cual no está nada mal).

Lo mejor de la muestra: Arthur Bispo do Rosario(1911-1978 ), fue carabiniere de la marina y pugilista, llegando a campeón latinoamericano de la categoría peso liviano. Fue detenido varias veces por insubordinación . En 1938 fue preso luego de delirar dos días en la calle. Presentaba un cuadro de vivencias místicas,... decía ser San José. Hace ensamblajes de objetos (nada de "encuentros casuales") en sus vitrinas todo tiene su lógica y jerarquía. Los jarras de chapa son cuarenta y son los del desayuno de la clínica y cada uno está abollado distinto, (no es lo mismo que la taza que cuelga de un Jasper Jhones). La rueda (no "la de bicicleta" de Duchamp), es "la rueda de la fortuna". Amortaja objetos con hilos grises y les inscribe su nombre y un número, (no es el fieltro Beuys). Y las chapas agujereadas no son los conceptos espaciales de Fontana. El problema es que la obra que se da a ver en Proa se parece tanto a una exposición de arte contemporáneo, que genera un extraño frío en la nuca, una cierta incomodidad de no saber cómo enfrentarse a ese objeto inquietante que se parece tanto a una obra de arte. Que puede serlo o no. Hay que acercarse a estos objetos con mucho silencio (hacer un esfuerzo por acallar la tonelada de información, para comprender la dimensión de lo que allí acontece). Bispo despliega un mundo complejo, fascinante y mágico: construye la obra como adicionando ladrillos a un templo. Arthur Bispo de Rosario, descosía sus uniformes para utilizar los hilos en sus bordados. Defendía con obstinación su trabajo, guardándolos en su cuarto.... la obra "inspirada por los ángeles y por la virgen Ma-

ría sería presentada al todopoderoso en el día del Juicio Final". Él no se consideraba artista... su viaje estético era una "misión dictada por seres del más allá". La primera muestra tuvo un gran suceso de público y de crítica y sólo pudo ser realizada después de su muerte. En 1995, en la XVI Bienal de Venecia despertó sorpresa y admiración. El real escocor viene dado porque el espectador tiene una rara sensación de estar viendo y profanando a la vez. Se desnudan a objetos rituales que fueron hechos en la intimidad de la fe de un inconsciente que se preparaba para un encuentro místico. El manto de presentación es majestuoso -como el de plumas de colibrí que usaba el rey azteca- en su interior contiene bordados centenares de nombres conocidos, "Necesito esas palabras escritas"decía Bispo, quien se presentaría ante el creador en nombre de muchos de sus compatriotas. Representa a un mundo de afectos y de códigos que están ausentes en su encierro de ser "transparente" para la sociedad. Hace un inventario de las palabras y de cosas, signos de la marina bordados, mapas de personas o de batallas perdidas.... Enfermos mentales que trabajan obsesivamente en algo que los obsesiona, producen objetos bien extraños y familiares a la vez. Muchos asistentes a la inauguración se preguntan si una obra hecha por alguien que no tiene conciencia de que está haciendo arte es arte; los que aquí exponen no se preguntan si es arte, simplemente hacen.La fe, el arte y la locura son modos de organizar imágenes del inconsciente, ergo la podemos practicar y disfrutar todos los que tenemos algo aún más oscuro e ininteligible que la conciencia.

# El otro Brasil

BRASIL +500. ARTE BARROCO DEL 17.04 AL 25.05.2001. MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Por Raúl J. Fernández

Me encantó sentir al ingresar al amplio salón del 1er. Piso del MNBA; el efecto, logrado en base de flores de papel violeta, que sumadas a las amarillas que tapizan el suelo, ascienden a 66.000. Es que el Barroco es un arte escenográfico, teatral y de retórica fuerza persuasiva, su rica imaginería nos convoca en este "Brasil +500" que incluye otras manifestaciones del arte del vecino país poniendo el acento en los años

de influencia "occidental". Gran cantidad de piezas de los siglos XVI al XVIII: tallas en madera y pequeñas figurillas de barro cocido (variante introducida por los portugueses en suelo brasileño) de variados orígenes y colecciones, nos permiten apreciar el poder de la imagen barroca en el intento de "cristianizar" los territorios colonizados por el reino de Portugal: santos, vírgenes (en su mayoría imágenes de la Inmaculada concepción), ángeles, candelabros, consolas, oratorios y partes de retablos ya desmembrados. El plato fuerte lo constituye las obras atribuidas a Antonio F. Lisboa "O Aleijadinho" quizás el máximo representante de la escultura americana de fines del siglo XVIII y comienzos

del XIX; si bien las obras exhibidas están lejos de las magistrales tallas de los Passos y Profetas de Congonhas (Mina Gerais) dejan ver parte de su magistral concepción de la escultura del lisiado artista mineiro. Viene desarrollándose desde hace varios meses en suelo brasileiro, he asistido, en el pasado mes de enero, a algunas de las muestras desarrolladas en el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro y las del Parque de Ibirapuera de Sao Paulo. Hoy la "invasión" llegó a Buenos Aires, buena oportunidad para redescubrir el otro Brasil, el que nos hermana en un pasado en el que podemos reconocer los mismos orígenes aunque el sincretismo final nos separa irremediamente.

Alejandra Wilson se suscribió a ramona	Julio Aranovich e Isabel Valdés se suscribieron a ramona
Alejandro Rúa recibe ramona en su casa	Laura Haber recibe ramona en su casa
Carlos Rodríguez colaboró suscribiéndose a ramona	María Laura Forte Lay colaboró suscribiéndose a ramona
Elizabeth von Zehmen se suscribió a ramona	Mariela Yeregui se suscribió a ramona
Juan Cambiaso y Tiny Weil reciben ramona en su casa	Roxana Wanat recibe ramona en su casa
Francine Masiello colaboró suscribiéndose a ramona	Nora Dobarro colaboró suscribiéndose a ramona
Juan Doffo se suscribió a ramona	Yuyo Noé se suscribió a ramona

# Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino

El factor Latinoamérica

Por Rafael Cippolini

Latinoamérica existe, en términos estéticos amplios, sólo como parte de proyectos políticos o económicos (justamente cuando estos límites se presentan cada vez más indisolubles). La única excepción no es otra que la literatura y la explicación resulta obvia: su materia prima es el idioma castellano, que en cada geografía adquiere fisonomías particularísimas. Por supuesto que están los folklores, pero hace rato que éstos tienen su reino en el pasado y habitan en él; su narración, fatalmente pretérita, únicamente puede alimentar lo que ya fue (el folklore tiene sus fronteras dentro del folklore mismo).

Para el pensamiento de izquierda, el arte forma parte de un plan cultural cuyo fin es, al igual que su filosofía, la transformación social. Para la derecha más aguda, por el contrario, el arte no es sino un factor de mercado, una mercancía, un bien cuantificable y, en los mejores casos, un indicador económico. El arte latinoamericano o bien es un elemento clave en la concientización de clase, en la lucha por quebrar una dependencia política, o bien un bien cotizable y una señal de status social. Ambos presupuestos exceden, al agregar un plus, la consideración estética, contaminándola con premisas sociológicas o mercadotécnicas. La misma idea de tradición, que tuvo su vigencia hasta mediados de los años sesenta, o sea, hasta la irrupción del conceptualismo, en el presente vale única-

mente a modo de repertorio, pero jamás como justificación de un valor artístico.

Por todo esto cuando se invoca la existencia de un arte latinoamericano, si de artes visuales se trata, debemos exigir antes que se exhiban las coordenadas del plan; y como bien sabemos, no hay coordenadas sin intención. O sea, estamos frente a un arte cargado de intenciones previas, esto es, un arte útil, esclavo de algo que lo excede, antecediéndolo. Si hace un siglo y medio, el arte anunciaba al mundo del saber su independencia, el mote "arte latinoamericano" vuelve a reducirlo a un previsible repertorio de exigencias. Todo lo contrario a una "liberación".

El sentido del arte, desde ya mucho tiempo, no es otro que el propósito de una tautología: introducir un sentido, si no necesariamente nuevo, al menos distinto.

Esta distinción es el índice de una nueva propuesta de representación, de un acertijo formal, cuya relación resulta perfectamente especular con la emergencia de siempre renovadas condiciones teóricas, cuya función es disponer lecturas y puntos de vista también distintos, inéditos.

Para explicar la condición del arte de nuestro pasado, se utilizó reiteradamente un tópico: la asincronía. Este desfase, la recepción de una modalidad proveniente con retardo, de un centro que nos convierte en periferia (todos estos son los términos con los que se narran los hechos), fue superado hace poco menos

de cuarenta años. Antes, los artistas concretos e incluso los informalistas, habían preanunciado una contemporaneidad que se fijaba, no tanto a una tendencia predominante sino más bien a distintos grupos. Los sesenta son los que provocan el impacto; por supuesto, detrás de ellos hay infinidad de nombres, aunque para este análisis sólo nos interesa uno: Jorge Romero Brest.

Abogado y profesor de educación física, Romero Brest fue cesanteado de sus cátedras universitarias, debido a su disidencia política, en 1946. Dos años más tarde, cobrará consistencia su idea de arte en la publicación que dirigirá, ininterrumpidamente, durante siete años; exactamente lo que dura en el gobierno el líder político a quien atribuye "la catástrofe oficial que aqueja a las artes".

Ver y Estimar, la revista (también creó un premio del mismo nombre), se presentaba como un "territorio mental", en tanto ficcional y crítico, donde su concepción y deseo de arte encontraba el sentido que él demandaba. Sus premisas implicaban un facetamiento de lo real en tanto inmediato, "una superación del horror cotidiano" y la adscripción incondicional a concepciones universalistas. Esta vocación lo conduciría, al declinar su aventura editorial, frente a las puertas mismas de un presente estético como nunca jamás habían vivido las artes visuales de nuestro país.

Romero Brest desestimaba absolutamente todo lo que desde siempre condicionó el repertorio nacional: la desespe-

Apuntes para una historia del arte argentino

M

rada búsqueda de una identidad inclinada frente a las raíces que en vano intentaban rescatar algún brillo de las visiones prehispánicas, los sedimentos del folklore y sus costumbrismos adyacentes, los renovados intentos por construir una modernidad condenada al destiempo. En cambio, defendía el diálogo internacional en tiempo presente: apenas escondido se perfilaba la pretensión de "competencia". Las expresiones locales que subsistirían, serían aquellas que "pudieran competir", en diálogo, con las realizadas en las más importantes capitales y ciudades del mundo. De ahí la "relación prismática" de su publicación (como se señaló en más de una oportunidad): un intercambio y visita permanente a París, Madrid, Nueva York, San Pablo, Venecia, Roma, Londres, Berlín, entre otras. La gravedad de la nación, de lo nacional, quedaba entre paréntesis. El arte argentino debía ser inventado. Los críticos también: los que escribieron con la revista, en su gran mayoría, nacieron con ella. Por supuesto, frente a Romero Brest sólo adquirieron el status discipular.

Entonces, Romero Brest no estimaba serio presentar al país como una idea. Los brasileros, en cambio, trabajaban en ello desde hacía rato. Ellos tuvieron una idea (presentaron a Brasil como una idea - ver revista Lápiz nº 134/135, de julio - septiembre de 1997 -) mientras que el arte argentino siguió siendo (sigue siendo) un conjunto de obras e itinerario de artistas. Para la fecha, ya hacía rato (mucho rato) que los mexicanos habían transformado su plástica en una práctica política que en su desborde, redefiniría su futuro estético. A su modo, también México era

una idea (respaldada, ya se sabe, con las gigantescas arcas del oro azteca).

Pero Romero Brest estaba cargado de estrategias. Doy un solo ejemplo, que fue por demás repetido y citado: en el primer lustro de los sesenta, la disputa entre críticos estadounidenses y franceses era feroz. Romero Brest convocó, en 1964, a Clement Greenberg y Pierre Restany, líderes indiscutidos de unos y otros respectivamente, como jurados de los premios del Instituto Di Tella, bajo su dirección. El primero impuso su prédica, premiando a su compatriota Kenneth Noland, mientras que Arman, favorito de Restany, volvería sin el máximo galardón. El lugar de la contienda y la contienda misma ubicaban a Buenos Aires y a Romero Brest en un sitio de absoluta visibilidad internacional. Las distancias, programáticamente, se habían acortado y los relojes sincronizado.

Ya por entonces, el arte mutaba de estatus; el conceptualismo entraba en escena. Como bien señalaba hace poco desde las páginas del diario Clarín el filósofo y crítico Arthur Danto "desde mediados de los años sesenta la diferencia [entre una obra de arte y un objeto cualquiera] ya no es tan clara porque aparecieron obras de arte que tenían el aspecto de una cosa cualquiera. Desde luego que Marcel Duchamp [lo] había descubierto mucho antes (...)". Las obras de arte ya no serían claramente diferenciables en un primer golpe de vista. El ready - made en todas sus variantes ocuparía el teatro de las artes visuales y Buenos Aires y otras ciudades argentinas pasarían a convertirse en un inmenso y fecundo

laboratorio donde estas experiencias se adelantarían incluso a las de muchos países que muchísimo después se transformaron en exportadores de "arte de concepto". Hacia fines de la década, desde la portada de la revista Primera Plana, el mismo Romero Brest anunciaba la muerte del cuadro de caballete (ver Ramona 7, "Dialéctica 80 / 90").

Ya en 1969, Romero Brest se embarca en una nueva propuesta (el estrategia da paso al táctico):

"Clausurado el Centro de Artes Visuales / fundé con amigos la empresa "Fuera de Caja" / avanzando en la dirección política iniciada / para que las obras de nuestros artistas / incidieran en la cotidianeidad. / El éxito nos fue esquivo pero no desesperamos / vendrán tiempos mejores; / por ahora escribo y hablo sobre esta política / en la que creo firmemente / con el ánimo de servir a quienes debieran aplicarla" R.B. 1974.

La boutique "Fuera de Caja" coronaba la pretensión de dejar atrás un arte de elite, con toda su sintomatología a cuestas, una crítica visceral a la complejidad del museo y las galerías de arte en favor de algunas de las figuras que hacían furor desde tiempo atrás: la comunicación de masas, con la televisión al frente, más "la sociedad de consumo" y todas sus variantes. Estetizar la vida cotidiana mediante la inserción del diseño fue una de las consignas claves de entonces. Duró hasta que se fundió, o sea: no mucho después.

Por entonces, decía en la III Bienal de

Espacios del arte latinoamericano

Coltejer, Medellín:

"Los historiadores del arte son responsables de que no se comprenda bien el arte, ni las obras de arte, ni el proceso histórico del arte: primero, porque hablan más de las obras de arte como cosas, describiéndolas a menudo con excesiva minuciosidad, que del arte manifestado con ellas; segundo, porque a consecuencia de tal manera de analizar el proceso, enseñan a ver en el mejor de los casos, nunca a mirar. (...) Ante todo quiero destacar la importancia de los objetos creados por los artistas, no por lo que se representa con ellos sino por lo que son como objetos independientes en el mundo donde fueron instaurados".

A partir de 1972, Romero Brest tiene sus páginas de opinión en la revista Crisis, dirigida por su amigo Federico Vogelius. Muchas de sus premisas habían cambiado, no su tono, pretendidamente polémico. Así, en octubre de 1974, después de su comentado viaje por África, bajo el sello de la publicación y tapa de Edgardo Giménez (quien lo había acompañado en la boutique) aparece el libro "Política artísticovisual en Latinoamérica". El prólogo es contundente:

"(...) Últimamente me ha interesado Latinoamérica / no las obras de los artistas latinoamericanos / sino los pueblos que de ningún modo / pueden satisfacerse con ellas."

Para rematar, más adelante, en el primer capítulo titulado "Bases de la política":

"(...) No obstante es innegable que mu-

chos latinoamericanos / se han distinguido en el campo artístico, / los muralistas mexicanos por haber sido los únicos / que se ocuparon de "para qué - para quién" creaban / alguno de otro país a la zaga de ellos, / los demás en escenarios internacionales. / A este respecto establezco que tener "éxito internacional" / no es lo mismo que "ser universal" / como fue el artista europeo de otras épocas: / tenía un "por qué" y un "para qué - para quién" / apuntando al todo. / Mientras que para tener éxito internacional / basta un "cómo" novedoso apuntando a las partes. / Y ha de recordarse que los artistas latinoamericanos / empezaron a tener éxito cuando en Europa / y más en los Estados Unidos se produjo el viraje / del universalismo al internacionalismo".

A continuación y a lo largo de cien páginas, desarrolló un programa que, sin embargo, no evitó, en ningún momento, el pesimismo:

"(...) Me siento autorizado / a formular una pregunta con cierta amargura: / ¿qué hemos hecho los latinoamericanos de hoy / para constituir nuestra historia?"

Los conflictos, por otra parte no muy novedosos, que planteaba la asimilación de los dos términos, "arte" y "Latinoamérica", se manifestaron entonces con toda su brutalidad y una presencia inédita hasta el momento. El paso del universalismo al internacionalismo, ese mecanismo perverso que si bien podía coronar con los resabios del éxito obra o artista, nos excluía de la posibilidad de donarnos de una historia propia. Porque a diferencia de "universal", tópico de antiquísima

raigambre filosófica, "internacional" concepto decimonónico, sólo se sostiene cuando los productores de la historia fijan sus ejes en la política o en factores de realidad económica. Así, el relato del arte se propone como ilustración y consecuencia de sus agentes provocantes.

"(...) Si en lugar de haber nacido en 1905 yo hubiera nacido, por ejemplo, en 1873, podría haber vivido con toda intensidad los grandes movimientos artísticos. Ahora en cambio me veo en la obligación de imaginar qué ocurrió en los años setenta y pico con los impresionistas, con Cezánne, y así hasta comienzos del siglo XX. Yo no he vivido todo aquello y es necesario vivir los movimientos, no reproducirlos históricamente, que es lo que yo he podido hacer. Excepto el surrealismo: en el año 1938 asistí en París a la primera gran exposición surrealista. Yo era un pobre provinciano de Buenos Aires, ignorante de todo lo que no fueran libros. En cada sala de aquella exposición lo que había - a mi entender - eran modos de ponerme en ridículo o en situaciones incomprensibles. Por ejemplo, entraba en una sala y caía carbón del techo; entraba en otra sala y me encontraba con un automóvil viejo y delante una persona que parecía muerta (por supuesto que se trataba de un muñeco); y otras cosas por el estilo. Salí espantado; me dije "¿El arte ha terminado en esto? Esto es la muerte, el final, esto no sirve para nada, vergüenza debería darles". ¡Esto es lo que hace todo argentino! Ni siquiera lo piensa él: se lo dice alguien en una revista y él lo repite por el resto de sus días". (R.B., 6 de noviembre de 1987).

# Espacios altera nativos

Las conversaciones del café ramona se tornan calientes por momentos

PARTICIPEN EN WWW.COOLTOUR.ORG/RAMONA  
HTTP://RAMONA.WEBLOGS.COM

Los espacios alternativos iniciado  
4/11/2001; 5:36:33 PM  
último 4/13/2001; 2:01:12 AM

**fabiana - Los espacios alternativos**  
4/11/2001; 9:36:33 PM

Me parece fundamental debatir sobre la importancia de los espacios alternativos que surgieron en la última década; enumerar sólo algunos: el espacio de la Facultad de Psicología, el Rojas, la desaparecida galería MUN, Filó, Galería Blanca, Duplus, Belleza y Felicidad, Dabbah - Torrejón, la Galería Larreta y el Espacio Tornasol. Estoy absolutamente convencida que, debido a su irrupción, las artes visuales han conseguido un nuevo impulso que sería imposible de encontrar en las galerías y sitios tradicionales e institucionales, que opinan al respecto?

**diana aisenberg**

4/11/2001; 10:07:23 PM porque pensaba fabiana, que el espacio dabah torrejon por ejemplo, es un espacio alternativo? quizá simplemente sea una nueva galería que hace que un espacio sea alternativo?

**fabiana**  
4/11/2001; 10:38:21 PM

Yo creo que tiene que ver con la puesta en circulación de nuevos artistas o, en su defecto, dar a ciertos artistas un nuevo circuito, mostrarlos de otra manera. No necesariamente lo que digo se vincula a nuevas estéticas. Si mostrás un artista ya conocido de otra manera, producís una alternativa. Dabbah - Torrejón está formando su staff y tendremos que darle un tiempo de crecimiento. Si en la enumeración que hice no nombré espacios virtuales, como Latinarte, fue simplemente para no confundir y hacer más engorrosa la discusión o charla, pero me parecen realmente importantes. Posiblemente el futuro de las exhibiciones sea internet. Me parece que no hay que excluir nada. Todo lo contrario, pienso que lo mejor es sumar.

**Gustavo Alfredo Bruzzone**

4/12/2001; 2:15:42 PM

El tema me parece central. Los "lugares del arte" ...

Ahora, de la propuesta inicial de Fabiana surgen lugares muy distintos, que ocuparon momentos diferentes y apuntaron

ideas diversas; si es que alguna idea aportaron o sólo vinieron a sumarse a algo, para potenciarlo, por ejemplo; otros recién están empezando a dar sus primeros pasitos, de esa forma las menciones son curiosas. Ej: colocar en un mismo "grupo" al Rojas con Dabbah-Torrejón indica que hay que hilar muy fino y largo para poder vincularlos más allá de decir que son espacios dedicados a las artes plásticas que se ubican geográficamente en la Ciudad de Buenos Aires entre finales del siglo XX y comienzos del XXI. Mencionar a todos esos lugares conjuntamente confunde porque parifica situaciones muy dispares.

Sería bueno ir conformando como una especie de información objetiva sobre cada uno, especialmente, a mi me interesa conocer al detalle las actividades del espacio de la Facultad de Psicología que se encuentra, según quien lo mire, sobrestimado o subestimado como lugar generador. Por otra parte debo decir que la propuesta tiene ciertas coincidencias con lo que dice Santiago García Navarro en un texto -completo- que publicamos en ramona 11 a propósito del envío inglés a ARCO y donde misteriosamente se mencionan a "los teóricos jóvenes" que estarían potenciando "algo" desde esos lugares. ¿Quiénes son los teóricos jóvenes? ¿Teoría es la que leemos en los diarios? Aca me confundo un montón ... pero sugiero que rescatemos esta relación con la que propone Barreda porque puede dar mucho de sí. Ahora, ¿por qué incluimos a Filó si efectivamente es una galería comercial? ¿El aporte "genuino" cuál es? Para mi el recuerdo de Bony inaugurando la galería y comenzando con sus disparos que siguen hasta el presente... Hubo muchas buenas muestras (recuerdo la de Ferrari, la de Luis Niveiro, la de la Aisenberg, la reciente del tano Fazzolari, ...) junto a bordinos insostenibles, y qué ...?

Es bueno recordar MUN para que alguien se encargue de hacer una reconstrucción de su fugacidad. "Uno sobre otro", muestra con la que inauguró, fue muy importante, lo mismo que aquella de Alfredo Londaibere con la que siguió; la selección de artistas para que mostraran luego fue extremadamente interesante por el cruce de discursos, pero era, también, una galería comercial más allá que sus dueñas

tuvieran el sinuoso criterio curatorial que le sugerían sus distintos artistas amigos (Larralde, Pastorini, Landen, Laren, De Volder, sólo por nombrar a algunos, formaron parte del grupo que inciaría las actividades; algunos llegaron mostrar en individuales, otros no), pero no hay que olvidar que junto con esto realizaba actividades que remarcaran aún más las contradicciones,... de esa, también, galería comercial frustrada...

Larreta y Tornasol están muy verdes ... qué aportaron hasta ahora? Lo mismo que Dabbah-Torrejón aparte de ser un espacio fantástico y haber hecho una de las muestras más lindas del año pasado (la de Burgos) qué aportó para ser incluido en un listado junto al Rojas ?

Florencia Braga Menéndez, alias: "Galería Blanca", es un fenómeno en sí mismo que es bueno rescatar. No es espacio, no es lugar, es una persona que lleva el lugar con ella; como una especie de caracol ... Haciendo un poco de arqueología no tendríamos que olvidar el Casal de Cataluña, las muestras en la disco Cemento, Bolivia, ..., las dos muestras que Avello organizó en el '87 en la Estación 3 de febrero y toda la labor de Maresca que, desde el '84, estaba ocupando lugares no convencionales para hacer muestras de arte... Pareciera que todo lo que vino después le debe mucho a esa impronta. En cierta medida -me parece- toda la década del '90 viene marcada por la consigna que se propone aquí. Llamarnos la atención acerca de que el arte aparece donde no se lo busca o llama como Gumier Maier señalaba al hacerse cargo de la galería del Rojas en el '89 se encuentra en la base de lo que ahora se dice acerca de ciertos espacios nuevos que, como tendencia, parecieran estar siguiendo esa consigna.

Pero, el solo hecho de ser un lugar "no institucional" no es garantía de que allí está naciendo algo nuevo o que "el arte" que allí se muestra valga algo.

Lo mismo que descartar que se puede producir arte desde una galería comercial. Por ej., las muestras en Ruth Benzacar del '92 de Alvarez, Siquier, Ballesteros, Pombo y Harte más la del '93 (que fuera adquirida íntegramente por D. Samuel) que sumó a los nombrados a artistas como Schilliro, Aphalo, Gordin, Macchi, etc. son marcas claras que movilizan

ron mucho más que toda la actividad de algunos de los espacios incluidos en el detalle propuesto. Fueron muestras fundacionales que la visión de Ruth pudo gestar. Otro tanto se podría decir de la despreciada "Parsimonia", una de las apuestas más jugadas de ella antes de morir, que aportó la labor curatorial de un no curador (Cippolini) casi como un gesto de bendición y anunciatorio, digamos como un legado respecto de una especie de outsider del medio plástico que en los últimos años ha sido el interlocutor "clandestino" más intenso que han tenido gran parte de los mejores artistas argentinos contemporáneos...

¿Es correcto excluir al ICI y a la Alianza Francesa? Se los puede considerar "institucionales" pero sólo produjeron algo bajo la labor curatorial de la Buccellato y de Sonia Becce; incluso la reciente breve gestión de Alina Tortosa en el BAC, quedaría al margen ...? La actual muestra de Gordin en el ICI es maravillosa, ¿porque es institucional no sería importante lo de Sebastián? En ICI fue importantísimo en la década del '90 ... cómo omitirlo. A mi criterio estos espacios institucionales, alguno en su fugacidad, ha aportado y movilizado en término objetivos mucho más que, por ejemplo, la Facultad de Psicología. De nuevo: ser "no institucional" no quiere decir nada y, por otro lado, el Centro Cultural Ricardo Rojas es, posiblemente, el más institucional de todos como Extensión Universitaria de la UBA y nadie puede discutir lo que fue a los '90. ¿Y con GARA qué hacemos?

Se podría hablar de lo que está ocurriendo en este momento en punto a los lugares que se van conformando como aquellos que otorgan visibilidad a nuevos artistas: claramente B&F y Duplus se destacan como propuestas generadas por artistas, que se distinguen en el enfoque comercial; mientras la primera pretende desde su marginalidad constituirse en una galería comercial la segunda no. El tema es que Fernanda y Cecilia tienen la necesidad de bancar el alquiler, pagar la luz y comerse un pancho cada tanto, si efectivamente comienzan a vender de manera sostenida ¿dejaran de ocupar el lugar que tienen hasta hoy por lo jugadas que son en su apuesta curatorial? Calcularlo que no y espero que empiecen a ven-

der (barato) mucho más que lo que hacen ahora porque por vender es seguro que no van a cambiar sus elecciones, a lo sumo podrán pedir formato pequeño para que tenga rápida salida, pero no el espíritu del tipo de obras que muestran que no podrían mostrarse en ningún otro lugar de Buenos Aires. Los de Duplus bancan el proyecto por otras vías pero no tienen como preocupación la venta, lo que les permite seleccionar con absoluta libertad qué va a mostrar.

Creo que debemos reconstruir una historia lugar por lugar; época por época y rescatar los cruces. Cuando digo "una historia" estoy pensando en la semana pasada, no en la década del '20. Sólo para ir conformando un mapa del presente y no olvidarnos dentro de 5 años.

Propongo que se agregue al listado de lugares marginales "Ojo del país" en el Borges que es la representación más paradigmática de lo que puede ser algo "en el borde" dentro de lo institucional.

Estemos atentos a lo que vaya a hacer Jorge López Anaya en ARTE BA respecto del sector de "galerías no convencionales". Ha sido designado curador de ese espacio -como de "proyects"- y no parece ser la persona más consustanciada con esa realidad. Según dicen, por ejemplo, a B&F -que fue invitada- concurrió por primera vez el día que fue a seleccionar las obras para mostrar... y, según parece, la selección de trabajos no refleja en absoluto la estética o idea diferente o novedosa de ese lugar sino "su estética", la de López Anaya que ya conocemos. No convocar a B&F hubiera sido un error importante, una falta notable, ahora, mostrar B&F desde las obras más convencionales (parece que eligió sólo fotografías (¿?) no representa nada distinto. Por otra parte haber incluido como "marginal" a GARA que parece fue convocada da para discutir... "Lugares marginales" ¿GARA? es absurdo, podría haber elegido a "Cecilia Cavallero" o a "Del Infinito" o a la propia "Benzacar" o "Klemm", total ... Es realmente una lástima que haya excluido a "La Victoria" de Sergio De Loof... como le habían sugerido; en lo que tiene que ver con la arqueología de "lugares alternativos" deberíamos también ocuparnos seriamente de lo aportado por De Loof durante todos los años del final de la dicta-

dura y el tránsito por lo que fue la Primavera alfonsinista. Sergio es otro "lugar" clave del recorrido. Según me aportó hace poco Cippolini no es la primera vez que López Anaya lo excluye. En el '94 cuando le hizo un reportaje a Gumier Maier y le preguntó acerca de artistas que fueran importantes para él, Gumier mencionó entre otros a De Loof pero en la edición del diario no lo incluyó, no lo nombró. A Sergio hay que seguir rescatándolo.

**roberto**

4/12/2001; 4:59:14 PM

Sólo faltaría agregar algunos eventos o grupos como el de Ariadna Pastorini, Sebastián Linero y Cayetano Vicentini que organizaron eventos durante años (De todos los Santos). Y otras que hicieron en Proa con Cristina Schiavi sobre alimentos. Cayetano hizo muestras en casa de Alejandra de Luigi, Vicky, de Gala, Ex Tella, etc. en alguna de las cuales participó Fabiana (Barreda). Avello en el Garaje Argentino. Un lugar histórico. La Zona donde expusieron Bueno, Avello, Reyna, Garófalo, Kuitca. La lavandería donde expuso Maresca. La Age con todas sus muestras, performance, el libro colectivo. Coco Bedoya y Emei con el Museo Bailable, en Mediomundo Varieté, donde estuvieron los Mariscos en tu calipso (antes los Mariscos en la pista de hielo). También en Palladium, donde yo armé los 15 segundos de Body Art. Garófalo mostraba obra en diapos en Caniche todos los miércoles. Marula di Como en el Living donde estuvieron Lindner, Calcarami, Marcela Cabutti, Alfredo Larrosa, Paulo Russo (donde lo descubrió Goldenstein con la misma muestra). La Fábrica. Los departamentos de arte de Leo Batistelli, Juana de Arco. Sensorial Mediática. Sonoridad Amarilla. La nave de los sueños. El ingenio. Hay un lugar en la Plata que no nos acordamos el nombre. El Pop Hotel actualmente. Y seguro que nos olvidamos o no conocemos algunos más. Esperemos que SGN además de sus estudios teóricos a los que está abocado con tanta dedicación, realice también algún trabajo de campo o aunque sea de baldío, para completar su panorama siempre reiterado en diversas notas desde hace tres años, sobre el "fenómeno" de los espacios jóvenes o alternativos.

Sigue en [www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)



# ¿Por qué siguen tan geniales?

El 13-4-01, en la calle Cabello al 3600 de Bs. As., en la casa de Dalila Puzzovio (1942) y Charlie Squirru (1935). Aproximadamente las 11:00 AM

**Dalila Puzzovio** | ... están haciendo... en esta semana está saliendo el programa que me han hecho a mí, pero está saliendo una serie, el programa anterior fue a Guido Di Tella sobre una investigación que está haciendo un grupo de productores del Canal "a" sobre el Instituto Di Tella. De algún modo es revivir un montón de situaciones, de momentos, de intercambios, justamente del que estamos hablando ahora, entre los artistas, de charlas, que a pesar de todo... porque a veces no conversás porque te odías, porque hay competencia, porque hay rivalidad y, en realidad, no conversás porque no hay ninguna comunicación. Nadie se tomó el trabajo de quebrar esa valla y de enterarse cómo es el otro porque eso es todo un trabajo. Todos estamos muy, muy aislados y no hay ninguna posibilidad de diálogo que te pueda llegar a enriquecer porque, por ejemplo, en el Instituto Di Tella, donde había grandes rivalidades y unos odios terribles, había un gran respeto por el otro artista. Yo podía odiar al otro pero lo respetaba. Y en el odio o en el amor había un intercambio. Había un diálogo. Todo eso servía para cargar la máquina. Eso ahora no se da. No hay ningún diálogo, ni a favor ni en contra.

**Gustavo Bruzzone** | Claro, pero intercambio y diálogo...¿Con Charlie hablaste cada tanto?

**DP** | Claro, bueno, con Charlie todo el tiempo hablamos, es un diálogo...

**Charlie Squirru** | C.S.: Hablamos... Ya hace 34 años que estamos casados...

**DP** | Que estamos tratando de comunicarnos.

**CS** | ¡Somos unos de los grandes matrimonios del siglo!

**DP** | Junto con el de Marta (Minujin) también. Marta hace 40 años que está casada con el mismo marido.

**CS** | Sí, sí, ¡hay que tener aguante para eso! Hay que ir los 15 rounds. Así, todo el tiempo; porque la gente afloja en seguida si ya cree que es incompatible.

**DP** | No es cuestión de ahora. ¡A 500 rounds!

**CS** | Sí, sí, fue importante. Bueno, lo de

Dalila del Instituto Di Tella me parece que es importante que lo cuente... Y lo aburrido que fue lo de Guido también es importante... Fue un hombre que hizo tanto por el Instituto y que cuando ahora al hacer este reportaje estaba completamente ausente. No aportó nada.

**DP** | Me parece que hay una especie de cansancio. Que ha bajado un plafón de cansancio y entonces uno -vuelvo a repetir el tema- en ese cansancio tampoco se toma el tiempo de conocer al otro, así esté en un tema afín al de uno. De todos modos, nosotros, particularmente los del Instituto Di Tella, los que hemos sido protagonistas, creo que siempre nos sentimos que somos de una raza. Te diría de sangre azul. Siempre. Porque éramos insubribles, aunque la vida nos ha convertido en bag ladies. Desde que gané los premios Di Tella siempre que veía una bag lady, toda mi vida dije: "¡Ahí hay un premio Di Tella!, ¡ahí hay un premio Di Tella!..."

**CS** | Era premonitorio.

**DP** | Era totalmente premonitorio.

**GB** | ... entonces no hacen más que decirles: "Siguen siendo tan geniales".

**DP** | No sé si seguimos siendo geniales, pero seguimos siendo insubribles.

**CS** | Me parece que ahí se hizo todo. En el Instituto Di Tella se hizo música, se hizo música electrónica con Ginastera. Se hizo todo lo que puedas pensar; los happenings, las cosas de Marta Minujin con los televisores, cientos de reality shows. Ahí había alguien viviendo las 24 horas dentro del Instituto. Haciendo sus necesidades ahí, todo. Es decir: los micro sucesos, las cosas que hicimos con Dalila, con Marilú Marini, con Miguel Angel Rondano, de ahí se generó el primer café concert que participaron Carlitos Perciavale y Antonio Gasalla. La verdad es que se generó tanta cantidad de cosas que...

**DP** | Se modificó el lenguaje, se modificó el vestido...

**CS** | Ya simplemente como yo iba vestido al Instituto Di Tella era una cosa. Una alucinación. Dalila con las plataformas de 14 centímetros...

**DP** | Pensé que en ese momento no existía

el Pompidou.

**CS** | Restany lo llevó allá luego de verlo en la Argentina. Restany llegó después para llevarlo al Pompidou. Fue lo suficientemente vivo para quedarse acá, ver como funcionaba todo y después transportarlo. Que Francia hiciera algo, aparte del Louvre y del Jeu de Paume y de todas las cosas importantísimas que hicieran un nuevo donde la gente estuviera actualizada.

**DP** | Claro, vos, inclusive venías de Estados Unidos y ¿allá no habías visto nada tan fuerte como lo que ocurría acá? Por ahí en música con John Cage...

**CS** | Sí yo estuve en las presentaciones de John Cage en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. No, allá había un grupo muy fuerte de gente que trabaja el Pop. Que trascendieron mundialmente como Andy Warhol, Rauschenberg, Robert Indiana, Marisol Escobar, Chamberlain... una serie de gente que yo veía, porque muchas veces iban al bar, al Cider bar, así que era gente que yo veía, De Kooning estaba todas las noches.

**DP** | Sigo pensando que el cierre del Instituto Di Tella nos catapultó al tercer mundo. Porque el tercer mundo no es la falta de dinero, es la falta de cultura. Entonces, que en un momento el país se haya enorgullecido de cerrar el Instituto nos ha empobrecido.

**CS** | Espiritualmente.

**DP** | Totalmente, de por vida. Igual creo que no son cosas para reeditar en este momento.

**CS** | Ya ocurrió en ese momento, en los años '60.

**DP** | Fue genial. Ahora habría que crear una conciencia más respetuosa hacia el artista. Porque a mí me ha ocurrido... ¿te acordás cuando fuimos a la inauguración del museo...?

**CS** | En el Whitney.

**DP** | ¡En el Whitney!, sí, y uno no siendo artista de Estados Unidos...

**CS** | "Visiting artist"

**DP** | Sos un "visiting artist" y llegás y te ponen un cartelito que dice "artist". Lo genial no es solamente que te pongan el cartelito de "artist"; es genial por el país,

porque "artist" es más importante que el coleccionista, que el sponsor, que el director del museo, que el crítico de arte. Eso no habla bien del artista, habla bien del país. Particularmente nosotros sentimos una gran falla y una gran tristeza cuando no lo encontramos en el país. No es porque no te ponen la alfombra roja. No es eso. Es que si todos tuvieran una actitud más genial hacia al artista...

**CS** | No lo entienden al artista.

**DP** | Que sea una cosa genuina. No la que inventen para saltar al estrellato o a la farándula, sino que sean cosas que también realmente los Di Tella. Que tienen ese amor y esa grandeza. Nos iría mejor como país. Y esa es una falta que sentimos.

(...)

**DP** | A nosotros Glusberg nos vino a visitar como empresario. Le dimos una serie de material, archivos, todo lo que teníamos. Nunca más lo devolví.

**GB** | ¿Cuándo los vino a visitar?

**DP** | En los '70. ¡Son años que nos conocemos! Cuando cerró el Instituto Di Tella.

**GB** | Por eso digo... ¿cómo lo conocieron?

**DP** | Porque él se acercó a Romero Brest. Quería hacer. De algún modo pertenecer.

**CS** | Pero Romero Brest no lo podía ni ver, o sea: que se transformara después, por dichos propios, en el discípulo dilecto de Romero Brest, es un disparate tan grande...

**DP** | Pierre Restany en el prólogo de mi muestra, hablando de los años 60 -cuando hice mi retrospectiva en el ICI- habla de Romero, de Parpagnoli, de esto y de lo otro y dice: "Glusberg, en aquel momento era un trabajador de la electricidad en busca de iluminación". En realidad eso es.

(...)

**GB** | ¿Y el recuerdo que tienen de Germaine Derbecq?

**DP** | Germaine era una persona muy prestigiosa, muy exigente...

**GB** | Lo digo también por la importancia de Lirolay como lugar...

**DP** | Lirolay pertenecía al matrimonio Fano, que eran unos santos totales, porque nosotros les hacíamos unas muestras...

**CS** | Era invendible todo...

**DP** | Nosotros hicimos una muestra que

se llamó "La muerte", donde estaba Berni que también nos apoyaba...

**CS** | Berni no vendía nada tampoco, nada...

(...)

**DP** | Los Fano -los dueños de la galería- que era unos santos totales... yo tengo la imagen de la señora Fano con un gorro de astracán con una medalluna de strass escribiendo entre medio de rollos de papel higiénico o pilas de lanas de colchón de lana de oveja o, por ejemplo, escribiendo y siempre se oía el botón de un descargador de baño... Y siempre pasábamos por esa cosa muy fuerte que tenía Germaine que nos permitía hacer la muestra o la propuesta. Germaine es uno de esos personajes cultos inolvidables. Serio, donde nunca te imaginarias que atrás había una coima, un motivo ulterior que no sea hacer la mejor muestra de Buenos Aires.

**GB** | ¿Pero era una galería que pretendía ser una galería comercial?

**DP** | Sí, sí.

**GB** | ¿Pero fallaba en lo comercial porque no vendía?

**CS** | Sí. No vendían nada.

**DP** | No vendían nada porque acá el coleccionismo no existe. No existe al día de hoy.

**CS** | O no existía.

**DP** | No existía, ni existió, ni parece que existirá. Nadie ha creído en los artistas, nadie invirtió en los artistas.

(...)

**GB** | Pero, a las tres artistas que te nombré antes las conocés (¿?) (se trata de Pastorini, Van Asperen y De Caro).

**DP** | Sí, las conozco.

**CS** | Las vimos con Ana Torrejón, al directora de Elle que tiene una galería.

**DP** | La que me interesa más, particularmente, es Costantino.

**GB** | Nicola.

**DP** | Sí.

**CS** | Particularmente es la que me ha impactado, me parece que descubrió algo.

**GB** | ¿Y con Nicola hablaste?, ¿la conocés?

**DP** | Conozco la obra pero con ella no ha-

blé nunca.

**GB** | Pero, te la han presentado...

**DP** | No, no. No obstante la admiro. Ella realmente me impactó con la obra.

(...)

**GB** | ¿Con el póster pannel "¿Por qué son tan geniales?" después qué paso?. ¿Lo tapó otro?

**CS** | Y sí.

**DP** | Claro vino otro y lo tapó. Últimamente hubo una muestra en el Museo de Bellas Artes que se llamó "Los medios dentro de los medios" donde estuvo.

**CS** | María José Herrera la organizó. Y logró hacer las cosas bien. Porque a Dalila le han dicho varias veces: "Dalila, traé una obra que vamos hacer tal muestra"; "Sí, bueno; ¿pero ustedes pagan el transporte?". "¡No!, nosotros no tenemos nada". ¿Qué tenemos que hacer?, ¿transportar nosotros todos los zapatos de Dalila y armarlos en el lugar?, ¿todo gratuito?.... ¿por qué razón?. ¡Tenés que ser más profesional! Si te invitan a hacer una cosa, ¡que te inviten con todo! Herre- ra se ocupó...

**DP** | Por ejemplo López Anaya sacó la crítica de esa muestra -que salió hace unos años en La Nación- y dice: "Fulano, Fulana y Fulano que expusieron en Florida y Viamonte un póster panel que era un medio típico de exponer en esa época". ¡Si algo tenía el póster panel era que era atípico!

**CS** | Un burro es López Anaya y es el tipo de crítico más reconocido ahora de la Argentina.

**DP** | Si hasta el día de hoy le cuesta a López Anaya entender que era atípico, y que además le convendría admitirlo por Argentina y no por nosotros ¿qué podemos esperar? Porque Restany se dio cuenta que era atípico. Se dio cuenta que no conocíamos a McLuhan. Positivamente se dio cuenta. ¿Y por qué en el año 2000 todavía nos ponen que era "un modo típico de exponer en esa época"? Lo increíble que tenía el póster pannel era, precisamente, que era atípico.

**CS** | Claro, nadie lo había hecho.

(...)

Esta charla, así como todas las publicadas anteriormente, pueden leerse completas en [www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

# Una concepción fenomenológica del valor en la obra de arte

Plácidos Domingos en la Fundación Start

EN EL CICLO PLÁCIDOS DOMINGOS, FILÓSOFOS Y OTROS TEÓRICOS DISCURREN SOBRE TEMAS TALES COMO VALOR, VANGUARDIA, CUERPO, PERCEPCIÓN. EL CICLO -TODOS LOS DOMINGOS A LAS 18 HS. EN FUNDACIÓN START-ES PARTE DE LA REFLEXIÓN INICIAL DEL PROYECTO VENUS, UNA EXPERIENCIA DE AVANZADA EN LA TECNO CULTURA. EN LA PRIMERA REUNIÓN, DISERTÓ PABLO DREIZIK, PROFESOR DE FILOSOFÍA Y ESTUDIOSO DE LA FENOMENOLOGÍA Y LA ÉTICA.

HUBO UNA INTERESANTE DISCUSIÓN DONDE PARTICIPARON ENTRE OTROS, FABIO KACERO, ERNESTO ARELLANO, ALEJANDRO SOSA DÍAZ, RAFAEL CIPPOLINI Y ROBERTO JACOBY. ESTÁ DISPONIBLE UNA VERSIÓN EN VIDEO.

Por Pablo Dreizik

Bueno, creo, que si he entendido bien la consigna era ¿Qué significaba el valor? Primero, la noción de misma de valor puede decirse de varias maneras. Se puede predicar de alguien que tiene un valor, en el sentido que puede hablarse de una cualidad, en este caso se aludirá a una dimensión 'axiológica' de la categoría del 'valor', a una virtud que se le supone a tal o cual sujeto, y así siguiendo. Además el 'valor' indica una medida -peso, dólar etc- que permite contrastar esa obra con otra según esa medida y eventualmente cambiarla por dinero, en este sentido se dirá que una obra vales tantos o tantos pesos. Los desarrollos más importantes se encuentran en los trabajos de los clásicos Karl Marx, David Ricardo, etc. Al respecto ha sido explotada la diferencia entre 'valor de cambio' y 'valor de uso' etc.

Por otra parte, la cuestión 'valor' de algo ha sido abordado con una plenitud ofus-

cante por la 'semiología' y la 'semiótica', con mas 'novedades' que trabajo paciente del concepto. Más fecunda la perspectiva sociológica ha podido abordar la cuestión del valor observando los mecanismos instituyentes de valor a alguna cosa a través de los circuitos de circulación y su enronización por medio de la crítica. No se trata aquí de otra cosa que del remanido sino agotador tema de la 'legitimación' cuyo vicio es el mismo que plantaba Marx con respecto a los educadores: ¿Quién educa al educador? ¿Quién legitima al legitimador?

Ya habrán advertido, que el recuento de todas las precedentes perspectivas se dirigía, en rigor, ha correrme, ha desplazarme de ellas, aun reconociendo su validez y probable fecundidad, para, en cambio, entregar, hoy, otra visión. Mas claramente: frente al repertorio de perspectivas semiológicas, sociológicas, antropológicas que saturan el discurso sobre el valor en el mundo del arte, hoy, aquí, querría detenerme en una perspectiva más sesgadamente filosófica. Dicho muy rápidamente dirigirme filosóficamente a una cuestión debería importar un tipo particular de pregunta, una a la que yo le asigne un tipo particular de sentido. En un sentido amplio, un modo de preguntar podría ser 'que' son las cosas, preguntar por el 'que' o 'porque' hay algo y no nada', como se preguntaba Leibnitz, y las respuestas podrán llegar por afirmar la existencia de sustancias con propiedades o accidentes; átomos o la entidad que se quiera, y si asumo esta pregunta me embarcarme en una 'metafísica'. Pero, también puedo preguntarme, ya no por el 'que' son las cosas del mundo, sino por el 'como' como se 'dan' [est

gibt] y detenerme en el modo en que las cosas realizan su aparición, me llegan desde sus horizontes y se me hacen presentes a la conciencia. Toda la obra de Husserl y también de Merleau-Ponty, pero también de Michel Henry y Emmanuel Levinas es una vasta reflexión sobre este tema. No se preocupen, ya llevo al tema del valor en el universo del arte. Pero antes necesito algunas breves indicaciones. Bien, mencionamos recién el tema de los 'horizontes' [los manuscritos más importantes de Husserl se refieren a este tema] las cosas no me llagan todas juntas, ni se ubican en un mismo plano, se disponen en cambio en contigüidad, ustedes son artistas lo sabrán, adquieren mas vivacidad de su contraste con otro etc. Aún, si yo voy hacia atrás e ingreso en esta sala no soy impresionado de un golpe por todas las cosas de la sala, y todavía tampoco podría señalar la sala con el dedo, aquí las cosas -las sala y ustedes en ella junto a las cosas muebles- se dan para mí como 'la sala' uno-en-otro indiferenciadamente [ungeschieden ineinander], la experiencia de estar en el mar arrastra la misma cuestión ¿A dónde quiero llegar? A que en mi dirigirme al mundo -no como decisión pensada [phronesis] sino como la más básica proto-actitud intencional hacia el mundo, digamos abrir los ojos- 'ya' las cosas del mundo se disponen de una cierta manera - 'lo dado'- . Aquí ya quisiera adelantar una primer idea muy cercana a esta perspectiva fenomenológica: las cosas en su aparecer mismo, en sus modos de darse -horizontes, impresiones etc.- ya implican una disposición -lejanía, cercanía, vivacidad- que implica el otorgamiento de un valor que es 'pre-linguístico', previo a

cualquier decisión o deliberación interna nuestra. O, toda percepción orientada a las cosas del mundo implica la aplicación de un criterio de valor -aquellos primero que depositamos nuestra atención. Aquello que nos detiene o que atendemos es aquello del 'valor'. De nuevo, lo que quiero enfatizar es que la operación del valor completa su ciclo en un nivel anterior al lenguaje, anterior a una decisión que yo hubiera tomado. Una cuestión importante, la anterioridad del 'valor' no descansa en el hecho que el valor existe independientemente de mí como un símbolo compartido por una comunidad, ni como un 'imaginario social'. Puedo arriesgar, y estar aquí, hablando, hoy, con usted, me alienta a ello quizás insensatamente, la idea de que debería explicitarse el valor en términos en que la obra contiene en sí como estratos olvidados, perdidos o universos de sentido no activados.

Ahora quiero plantear una segunda cuestión respecto al problema del 'valor', hasta este momento mi apuesta fue que en 'lo dado', en el mundo que se me presenta, en su modo de venir las cosas a mí, hay 'ya' un valor que subraya una presencia y dispone las apariciones en su sucesividad. Pues bien si hay valor en 'lo dado', también yo, como sujeto cargo o dono de valor a las cosas. De nuevo en la primera parte enfatice lo de valor que reside en las cosas mismas cuando se me dan, ahora, en cambio quiero referirme al modo en que 'le pongo' sentido a las cosas en el acto mismo de aprehenderlas. Toda una tradición filosófica de Husserl a Merleau-Ponty y Levinas han señalado lo que denominaron la *Sinnggebung*, es decir como le otorgo 'mi' sentido, mi interpreta-

ción si se quiere, a toda cosa a la que me dirijo. Y aun más es cogenial, es propio de todo dirigirse a algo -antes de todo lenguaje y antes de toda intención- el ya cargar de sentido a aquello a lo que me dirijo. Toda la hermenéutica tiene su comienzo aquí. Ustedes saben que la hermenéutica nace de disputas religiosas acerca de las diversas interpretaciones que soportaba un mismo texto -en este caso la Biblia. Pero, el rasgo quizás más importante es este presupuesto que toda aprehensión de cualesquiera objeto del mundo es acompañado por una donación de sentido que yo le otorgo a la cosa. Ahora frente a mí, la tengo a ella, yo no percibo su figura como una primer vida, ya he visto otras personas como ella, no es una impresión empírica salvaje como si yo hubiera visto algo como ella recién hoy, mi percepción es pre-empírica [präempirische Ausdehnung] Más precisamente: yo incluso al ordenar los datos de mi percepción los cotejo analógicamente con personas similares a ella que vi en el pasado, no recibo de ella sino en parte lo que 'ya' sé de ella. Puedo 'verla' porque ya le done un sentido propio, porque sobre mí sedimentaron otras experiencias que yo proyecto ahora sobre lo que se me presenta, porque yo 'ya' venía con un 'horizonte de expectativas', sabía lo que me podía encontrar, que a su vez me da poder de ordenar y donar sentido al mundo [Vermöglichkeiten].

Además, mi actitud [Stimmung] frente a lo que me acerco va a dar la coloratura de toda la experiencia, la veré a ella de tal o cual modo en relación a mi propio estado de ánimo o disposición. Ahora bien, el problema de esta cuestión de la 'donación de sentido' alcanza a una di-

mensión no sólo cognitiva sino, y esto nos interesará, sino sobre todo ética. Efectivamente, cognitivamente si yo al acercarme perceptivamente a ella ya dono mi sentido y la incluyo en el horizonte de mis expectativas yo nunca voy a dar con 'ella', sino más bien con lo que mi actividad instituyente a hecho de ella. Soledad, entonces, de este sujeto trascendental que solo puede encontrarse con lo que el mismo ha construido. Desde un punto de vista ético la donación de sentido, esto lo ha subrayado sobre todo Emmanuel Levinas, implica la anulación del Otro, ella en este caso, de su alteridad o otredad por obra de 'mi' donación de sentido que así le impongo.

Con esto quiero llamar la atención al fondo de peligro que habita a toda 'hermenéutica'. a toda 'obra abierta' etc. Volvamos al 'valor' aquí el peligro es confundir la libertad de interpretar con una hermenéutica que implica la donación del sentido personal -el cual siempre es a un tiempo las experiencias anteriores que han sedimentado en uno y el horizonte de expectativas que acompañan a todo acto intencional- a una obra, que es otra que yo, que espera que otros sentidos de sí sean reactivados.

Por el contrario el valor en el mundo del arte parece desprenderse de los dichos de 'crítico de arte' que dona sentidos sin hacer la experiencia del objeto, como un muerto de intenciones no planificadas llegando tarde a una experiencia que no lo solicita.

Acercarse a una cosa implica una ética de la proto-experiencia, atender a la solitud que me emplaza ha responder antes de donar un sentido que nunca a sido mío, sino de la cosa.

# Escenas de un poder hermafrodita

Daniel Santoro y la forma peronista del mundo

Por Lux Lindner

## 1. 1976-2001

La Asunción de Cavallo corona la celebración de los 25 años del golpe militar y es también el último clavo en el ataúd de la clase política argentina; la política ha dejado de existir, y sus funcionarios hoy en día poco pueden garantizar y no son respaldo de nada. No pueden convencer a nadie de algo y de tanto cacarear con adaptación, pragmatismo, globalización y demás conceptos-cápsula ellos mismos han pavimentado el camino que los hace redundantes, marionetas patéticas, huérfanos como un Hamlet sordo en silla de ruedas.

El futuro pertenece a gestores del Tártaro bursátil, gente que sabe de números y que no están mas ideologizados que el conductor de un programa de Cablevisión sobre deportes de riesgo. Esta condición apolítica puede durar algunos años, tal vez décadas, no lo sé. Lo que antecede tiene que ver con que estando la política obturada como posibilidad de acción, puede aprovecharse su inmovilidad para algunos trabajos de investigación... para decidir si vale la pena resucitarla o si mas vale conseguir cal viva para que el cadáver se desintegre rápido, a lo Tom Ripley.

## 2. 2001-1943

Lo que antecede da idea del estado de ánimo a la hora en que se llega a la muestra de dibujos, pinturas y objetos de Daniel Santoro, titulada "Mundo Peronista". El título me parece sumamente apropiado dado que el primer peronismo se autoimpone la tarea de crear un mundo. Cuando se puede con elementos reconocibles. Cuando no, con cosas que no tienen nombre, o lo han perdido. Quiebre y contraste con una oligarquía que trata siempre de sumarse a un mundo preexistente y teóricamente prestigio-

so (el té de las cinco, Tagore, Lacan). Para completar el cuadro tenemos en un rincón, muy en un rincón, a una contraligüerquia desarraigada y sin imaginación. Dinastías de "Altas-miras" que de Marx, Lenin y el ajedrez no salen. Mucho Dostoievski, poca guía Filcar.

## 3. 1943-1949

Contextualizar la muestra de Santoro nos pide el tipo de tarea que excede las buenas intenciones de, digamos, un History Channel. (Abrir compuertas!) Durante y después de la Última Guerra Mundial la Argentina sufre el bloqueo económico de los Estados Unidos, preocupados no tanto por la simpatía hacia el Eje que pudiera haber en Argentina (que no es mucha) sino por reducir la influencia inglesa en la vida económica criolla para heredar a Miss Mary. Es bueno recordar que, aunque aliados militarmente, EE.UU. y el Reino Unido no tienen tregua en su guerra económica. Históricamente Argentina es una pieza del mecanismo inglés y la neutralidad argentina le conviene a Inglaterra para que los ministros de comida que salen no sean obstaculizados. Esta neutralidad, por lo tanto, es cuestión de negocios, no la maquinación de una araña pollito con brazalete nazi enamorada del sillón de Rivadavia. Como atención especial del bloqueo esta el impedir la transferencia de tecnología, la producida en los Estados Unidos y la producida en cualquier lugar del planeta Tierra; algunos ejemplos que vienen a mi memoria son del ámbito aeronáutico. Estados Unidos ha recomendado a Inglaterra que no venda a la Argentina motores Merlin para un avión que se esta diseñando en la Fabrica de Córdoba: que no venda "ese" tipo de acero: que no venda planeadores sobrantes de la Real Fuerza Aérea: que no compre alimentos argentinos para sus colonias (la India, Sudáfrica, etc.) que están pasando las priva-

ciones de la posguerra. Se ha recomendado a Bélgica y Noruega que no compren alimentos argentinos. Se ha recomendado a Brasil y Bolivia que no vendan caucho. Se ha recomendado a Chile que no venda cobre... ¡Uy, esto excede el ámbito aeronáutico!

(mejor volvamos a las nubes)

Esta situación es anterior al peronismo y se prolonga, igual mucha gente en Argentina preferiría comprar el material para equipar a la Fuerza Aérea en los Estados Unidos, aún cuando los comedores de chicle de buen corazón no suelen estar dispuestos a vender otra cosa que chatarra lustrada; modelos antiguos u otros creados especialmente para exportación a países de consistencia chirle como el nuestro; un ejemplo es el Curtiss Hawk 75, que es una antigualla al momento de su primer vuelo y que es vendido a China (para que los japoneses practiquen tiro al blanco) a Tailandia y a otras superpotencias del momento. La Fabrica Militar de Aviones en Córdoba adquirirá una licencia y construirá 200 de estos mamarrachos con alas.

La historia del Curtiss Hawk 75 será fácil de entender para quienes recuerdan a los Skyhawk comprados por el gobierno de la pizza con champagne, lo que demuestra de forma muy simple la distancia que separa a ese gobierno de la idea de un "mundo peronista", su agachar de cabeza frente al poder de turno y la continuidad del ocasionalismo oligárquico.

## Voz misteriosa en la noche (sin fecha)

¿Qué querés que haga? Me caes bien, me gustan Fred Astaire y Ginger Rogers pero no hay un lugar para mí en tu mundo; deberé crear mi propio mundo. Es fácil encontrar al Mussolini de esta historia, sera tal vez el enano del jardín justicialista, pero desde el jardín no ves los dormitorios... tal vez haya un Kierkegaard bastante grande escondido en el armario!

## 1945-1955

El peronismo-primer (Woelfflin diria el Peronismo Clásico) cambiara la política de sus predecesores y tratara de fabricar en el país aviones comparables a los mas avanzados de su tiempo. Esta política durará lo que dure el peronismo y después se volverá al sistema del "si eso es lo que hay, eso me llevo".

Bajo el peronismo hacen su aparición tecnicos que han trabajado para una dictadura especialmente condenable, y se construye el Pulqui 1 (proyectado por Dewoitine), el primer avión a reacción construido en Sudamérica) y el Pulqui 2 (proyectado por K.Tank, al que los hijos de Pancho Ibañez reconocerán como el creador del Focke Wulf 190 "Nariz Larga") Es este segundo Pulqui el que aparece en varios cuadros de Santoro.

Como aparecen técnicos profesionalmente respetables llegan también chantas, como Richter con su "fusión en frio" en la isla Huemul; las afirmaciones truculentas de este moderno Cagliostro ("el castellano es un idioma de monos que viven en los árboles") deben haber impactado especialmente en las extensiones mapuches del Primer Trabajador, que le otorga amplios poderes y generosos recursos.

-¡Fluye el morlaco hacia el agujero negro patagónico!

El cuadro de Santoro relativo a la isla Huemul da una idea bastante precisa sobre la verdadera naturaleza de la energía liberada en Huemul; energía retórica!

## Voz misteriosa en la noche 2

¿Qué querés que haga? Me caes bien, me gustan Fred Astaire y Ginger Rogers. No me gustan las operas de seis horas, el imperativo categórico y el estómago de cerdo ahumado. Pero no hay lugar para mí en tu mundo.

## 3. 1946-1955

¿Qué tenemos?

a) Porque en la Pampa el poder que llega

más hondo es siempre hermafrodita, desde Juan Manuel y Encarnación en adelante, un culto a la personalidad, o a dos personalidades; Juan Domingo y Eva b) El acceso al Ser de multitudes mediante una nueva eucaristía de sidra y bicicletas. En este aspecto cultural se detiene especialmente Santoro. Pero lejos de la adulación hagiográfica de cuño ceferínico o de una nostalgia acrítica y embellecedora se disparan significados en todas direcciones y ya está Eva naciendo adulta (un tema que da para varios libros!) ya está castigando al niño gorila, ya está asumiendo el papel de Kali, la diosa hindú de la destrucción (alusión digna del Martínez Estrada de "Qué es Esto") Es un poco la manera irreverente en que los Evangelios Apócrifos tratan la infancia de Cristo, como una novela de ciencia ficción donde el Pálido Galileo mata y resucita a sus compañeritos de escuela cada dos por tres (consultar para mas datos el Evangelio de Santo Tomás).

El cuadro donde Eva le hace chas-chas al niño gorila tiene resonancias de la iconografía cristiana, del culto secular a los "grandes hombres" en el positivismo y aún otras conexiones mas modernas; me viene a la memoria que Max Ernst, aquel galán con pretensiones artísticas que fue excomulgado por pintar una Virgen María castigando al Niño Jesús. (La Iglesia debe haberlo pensado dos veces antes de excomulgar a un habitante de Köln, que es la diócesis mas rica del planeta... aunque tal vez no lo fuera en aquellos tiempos de dadáismo e inflación)/ Juan Domingo es tratado en ocasiones como un héroe medieval en su periplo iniciático; el gas medieval en algunas imágenes se refuerza por el uso de dorados, simbología alquímica y alguna rigidez lineal digna de esos retablos que tanto entusiasmaban a expresionistas como Barlach o Beckmann.

Otros cuadros tienen ejecución mas expeditiva y hasta diría transvanguardo-

sa; interesante pensar porque una muestra así no era posible en los ochenta, donde la "libertad" propiciada desde el alfonsinismo estaba entubada con la mira puesta en la diarrea y en la amnesia. Imagino que alguien podría preguntarme: "Pero usted cree, sr.Lindner, que Santoro trata de recordar algo o simplemente toca la trompeta en las aguas del Leteo?". Que alguien responda a esa pregunta con tiempo! No puedo, ni pretendo, agotar lo que se puede decir de esta muestra en unas pocas líneas. De a ratos pienso en el arte de tapa de un eventual operita de Frank Zappa que podría llamarse "Pocho's Revenge".

## 1955 ; Das ist das heil,das sie bringen

Siempre hay problemas cuando el pobre se divierte : el fin del Peronismo Primero es violento y los Buenos derraman mas sangre que los Malos". Las "épicas lluvias de septiembre" plus fusilamiento del gral. Valle, etc. se suman a una persecución digna de los emperadores romanos cuando necesitan rosif para los leones. La huida del Primer Trabajador es ignominiosa y deja librado a su suerte a un complicado aparato de transformaciones sociales; las comparaciones son irritantes, pero Salvador Allende , no siendo un militar, murió con las armas en la mano. Hay después otros peronismos, aunque Santoro en esta muestra se concentra en el originario. Cuando asume Martínez de Hoz promete que del peronismo no quedará ni el nombre. Y hoy por hoy de Martínez de Hoz queda mucho más que el nombre.

¿Que queda, entretanto del peronismo? ¿Boecklin...? ¿De Chirico...? El recuerdo de una enfermedad? Bueh, esta es la cura, que nos traen. Bombardear una plaza con aviones comprados (no fabricados) para que vuelvan el te de las cinco, Tagore y Lacan: lástima que cuando explota una bomba de la democracia también mata, como la bomba de una dictadura.

# Arte y sofisticación

Impresiones del público

PINTURAS DE AVELLO, BIAGINI Y ESNOZ  
¿BENEDIT BIS? PRENDAS DE JUANA Y ROSA  
BENEDIT.  
26.4 AL 28.4. DABBAH TORREJÓN

Por Inés de Acevedo

En algunas galerías al entrar lo primero que llama la atención es la gente que está en el lugar y no la obra. A veces esto se debe a una simple cuestión espacial que no tiene nada que ver con el arte que se exponga. Este es el caso de Dabbah Torrejón, una galería a la cual se accede por un pasillo. A simple vista se podía apreciar una importante mayoría de mujeres de edad indeterminada, y quizás la razón estaba dada por el hecho de que la muestra era un conjunto de prendas femeninas y pinturas. Las primeras de Juana y Rosa Benedit y las segundas de Avello, Biagini y Esnoz. No hacía frío ese jueves, y fue gracias a eso que al entrar se podía ver a varias mujeres vistiendo modelos similares a los que se mostraban en la galería. Entre ellas estaban la madre de Juana y Rosa Benedit, y otras mujeres que consumen estas prendas. La singularidad de esta ropa está dada especialmente por la forma en que se tiñe la tela. Es una milenaria técnica japonesa llamada shibori, que implica la absoluta singularidad de cada prenda y un trabajo de suma dedicación. La muestra sólo duró dos días, según explicó Ana Torrejón, por lo interesante de este nuevo concepto de lo fugaz. Ramona atacó al público, lo despanzuró, hizo enloquecer un poquito a algunos y estos fueron los resultados. -Me gustó mucho el cuadro de Manuel Esnoz: "Nocturna y solitaria observo a quienes el sueño del amor les sonríe. Además hay otro del mismo artista en el que los labios de la mujer dan la impresión de que recién terminara de hacer el amor." -Las chicas son divinas, la ropa es exclusiva, el entorno es muy femenino combinado con las pinturas. Se nota que las prendas están hechas con mucho cuidado, tal como cosían las abuelas, con de-

dicación, frunciendo, tejiendo y fabricando las prendas con amor, todo muy romántico, es como rescatar una ceremonia -Todos nosotros nos podemos poner esa ropa porque somos bisexuales. -Me gustan más los cuadros, los vestidos me llamaron menos la atención -Me gustó mucho la idea de que la ropa y los cuadros estuvieran puestos en un mismo ambiente, y el lugar me encanta. -La capa de chiffon es impactante. -Fuera de lo común, llamativo. -No me gustó tanto la ropa, ni la calidad, ni el diseño. Los colores y sus combinaciones son berretonguis, los breteles y collares son feos, y la tela de algunos vestidos parece la de los hinchas de la barra brava. -Piola, divertido, la idea de mezclar arte textil con pinturas es sensacional y la calidad de la presentación es superior; no estamos acostumbrados a valorar el arte para usar. -Me encantaron los teñidos y los cortes, cómo se combina el color con el diseño, además del hecho de que cada prenda sea única, exclusiva. -Estoy muy enojado. ¡Sólo hay vino espumante y coca cola! ¿Dónde está el vino tinto? -Yo consumo estas prendas desde septiembre, cuando las chicas empezaron a diseñarlas. Me gusta porque me quedan bien, es genial la forma de los modelos, el corte y la terminación. También me compro las carteras. -Lástima que no haya información sobre la pintura, porque hay cuadros que me gustan pero no sé de quién son. -El trabajo es muy elaborado. -Yo vine a ver la ropa, no sabía que había pinturas, es interesante. Resulta evidente que las chicas tienen un padre como Benedit. Me parece muy digno. -La ropa se muestra como objeto de arte, ese concepto es muy bueno. -Se nota que pusieron muchísima creatividad, eso impresiona bastante bien. -Se hubieran dedicado a lo mismo que su padre... -Sólo ver la ropa me da frío, fríisimo. Algunas telas llaman mucho la atención por que parecen heladas, siento que si me

las pusiera me congelaría. No hay fantasía, no hay vida. Vi mujeres que usan esa ropa, a algunas les quedaba mejor que otras, pero a la vez, la ropa debe resaltar la personalidad de quien la usa, y no ser ella la protagonista sino quien la lleva puesta. Por eso los que usan estas prendas tienen que tener una súper personalidad para no desaparecer atrás del vestido, y eso me parece mal -Rescato la delicadeza de volver a trabajar la ropa con las manos. Hay que resaltar el trabajo con los materiales, las telas son comunes pero el valor está en el diseño. -La ropa no me gusta, no podría definir por qué, es como que no me llega." -Creo que la pintura y los vestidos tendrían que estar por separado, por más que en esta ocasión se relacionen bien, porque me parece que son artes diferentes. Además el vestido está cerca y las pinturas están lejos, es algo así como arte móvil y arte fijo. -Me encantaron los colores que utilizan en los vestidos, porque se mimetizan con las pinturas, aunque lamentablemente esto no las beneficia porque pierden protagonismo -Las carteras son geniales, los chalets también. -La ropa no me gustó tanto, porque la veo como para un determinado tipo de persona, es demasiado singular, no tiene nada que ver con lo multituoso, con lo que ahora es actual, o sea lo estandarizado, por eso me chocó bastante. Cuando vemos ese tipo de ropa la identificamos con un personaje definido. Los vestidos parecen un disfraz para gente con doble personalidad. Me gustaron los cuadros y el vino. Las obras de Burgos están escondidas detrás de la gente que come, al lado de la mesa; hay una vuelta de él la op art que no me convence mucho, prefiero lo que hacía antes. Las pinturas de Esnoz se ven mejor, me gusta el recurso del rastro de la pintura debajo de la trama de puntos, que la imagen permanezca allí, eso está bueno. La ropa no me gustó, ninguno de esos vestidos se los compraría a mi chica.

## Pesadillas vaticanas

LEÓN FERRARI "L'OSSERVATORE ROMANO"  
16 AL 19.5. GALERÍA SYLVIA VESCO

Por Xil Buffone "Los romanos hacen un desierto y lo llaman paz". (Tácito - siglo I)  
Desierto no es sinónimo de paz, e infierno no es sinónimo de justicia. En la galería, cubren todas las paredes los collages de iconos políticos, religiosos o eróticos sobre treinta páginas de diario "L'Osservatore Romano". En las vitrinas los ensamblajes de souvenirs turísticos-eclesiásticos-castrenses y un libro de artista de edición limitada titulado "El Observador" que reúne 47 páginas intervenidas del diario vaticano. León Ferrari insiste en ser contemporáneo y pesadillesco. Desde siempre, el artista profetiza barbaridades; creando pastiches de imágenes ya vistas para decir "lo otro", su lado oscuro. Despiadadamente obra contra la tortura, contra los infiernos, contra la pacatería y la hipocresía. Su humor roza límites fatales: dentro de tres profilácticos el semen del palomo-espíritu santo, ratas o cucarachas brotan indistintamente del Vaticano o del Congreso y Videla es un centinela de "justicia y paz". Cronista crónico del dolor y con furia cita los atropellos a la dignidad humana. Es un subversivo endemoniado que pone a dialogar imágenes y textos, arremetiendo incansablemente contra el mismísimo infierno de la injusticia. El nono del arte político outside de talla extra large -el mismo que crucificó a Cristo en un bombardero yankee- expone sus observaciones y emociona: críticamente hace arte político creible.

## Mereciendo retrospectiva

CARLOS SILVA  
DEL 15.3 AL 5.4. CECILIA CABALLERO-GALERÍA DE ARTE

Por Raúl J. Fernández "El fin del arte es comunicar la expresión del ser humano por intermedio de las facultades de la emoción y la imaginación, basadas en las sensaciones e inteligencia del hombre, a través de la forma que tiene textura y tiene color" decía allá por 1965, año en que obtuviera el Primer Premio del Instituto Di Tella. Pensada como una pequeña retrospectiva y en claro intento de rescatar la producción de Silva, nos permite acercarnos a la variada producción del artista adscripto en su momento a las vertientes ópticas de la Nueva Abstracción. Interesante poder apreciar las obras de cerca, sobre todo aquellas en que los efectos ópticos resultan increíbles en las reproducciones, dejan ver el artificio al hacerse perceptible las pinceladas que la conforman. Pone en imágenes un mundo de fuerte corte matemático-racional, un par de títulos lo dicen todo: Descartes, 1,+2,+3,4,+5, Teorema, adquieren en otras connotaciones cósmicas: Astrolabio o Grito Cósmico. Carlos Silva (1930-1987), otro de los artistas que forman la larga lista que merecen una retrospectiva. Valga este intento como adelanto a su indiscutido talento.

## Se podría decir que es un chiste

LEÓN FERRARI "L'OSSERVATORE ROMANO"  
16 AL 19.5. GALERÍA SYLVIA VESCO

Por Diego de Zavalía Dujovne Veo el primero de los collages expuestos y me río, lo mismo con los otros. Se podría decir que la obra es un chiste, un chiste extremadamente sarcástico. Cada uno de las notas o títulos de "L'Osservatore Romano" ilustrados con las imágenes de los grandes pintores de la iglesia es un mismo "chiste" que muestra distintas contradicciones del dogma católico. Porque esta obra es mucho más que un chiste es, fundamentalmente, parte de una cruzada. Una cruzada contra el infierno, aunque estas obras atacan, en especial, al Papa. Utilizar imágenes pertenecientes a la tradición cristiana le da fuerza a las contradicciones pero hace que la obra pierda estáticamente, más aún si lo comparamos con otras obras del artista (como sus escrituras). Sin embargo quiero remarcar el valor estético de "Mensaje del Santo Padre Juan Pablo II para la XIX jornada mundial por los enfermos", collage que carece de obras ajenas al artista.

## De lugares, consumo y vencimiento

MARCELO DE LA FUENTE. FOTOGRAFÍAS  
CECILIA CABALLERO

Por Diego Melero Marcelo de la Fuente ataca en dos frentes temáticos con sus fotografías que son tomas directas: el primero se relaciona, con las impresiones de las fechas de vencimiento en los envases de los yogures bebibles y los sabores que se relacionan con los colores que establecen una conexión con el deseo de manera que cierra un círculo individual y social sobre el sistema económico. El segundo nos remite a un registro de las pantallas de los televisores que hoy en día se hallan por doquier en espacios cerrados y abiertos, detallando las imágenes de la pantalla de los ómnibus de larga distancia que pasan videos de películas, siguiendo el mismo tema de la Fuente agrega fotos digitales de colas de films con sus números y rayas que pasan por el aparato de la t.v. La compra en los maximioscos y en los mercados de los yogures bebibles y de la fijación en las fechas de vencimiento involucra a de la Fuente en un juego de estadísticas: de orden al buscar la sucesión de fechas por días de compra y de intervenir las frecuencias por repetición en las fechas de vencimiento, un intervalo es un segmento que en este caso puede ser medido en semanas - del 1 de Marzo al 27 del mismo mes- ver lo que se repite y lo que es diferente en referencia a los números del fin de lo que se puede ingerir. Se agrega a esto la diversidad de pantallas, que "regionalizan sectores para mirar alcanzando por ejemplo a los ómnibus de larga distancia, viajando a Calafate pasan paradójicamente las imágenes del paisaje a visitar. Marcelo de la Fuente pinta con sus fotos dos aspectos del urbanismo globalizado en el largo modernismo tardío a través de dos objetos: uno perecedero con fecha de consumición y otro durable con garantía de uso y que se encuentra en todas partes.

# El lado que no se ve

VERÓNICA ATWELL, DOLORES FERNÁNDEZ  
"PINTURAS"  
ESPACIO GIESO

Por Diego Melero

Verónica Atwell y Dolores Fernández Alonso exponen sus telas pintadas al acrílico sobre bastidor, afirmando el acto de pintar desde un doble lugar: el de la propia pintura sobre lienzo y la de considerar desde el inicio al objeto-cuadro como una unidad indivisible de dos caras ( la de adelante y la de atrás) definiendo el sentido bidimensional del cuadro y una tercera que es el espesor del mismo configurando su carácter en tres dimensiones. El lado visible de la pintura está dado por la constancia de una multiplicidad de formas cromáticas planas que cubren la superficie total de la tela tensada. Atwell y Fernández Alonso coinciden al partir de

la tensión de la tela + bastidor; después se diferencian en sus metodologías de trabajo: deductiva e inductiva respectivamente ( que recuerda la relación dialéctica puesta al descubierto por el cubismo sintético sobre cómo llegar a la revelación de la naturaleza: si desde lo general - abstracto o desde lo particular propio de lo natural ) y esto se refleja en sus temas resultantes que suelen no ser premeditados en ninguno de los dos casos siendo Atwell por lo tanto abstracta en su proceso pero figurativa en sus pinturas y Fernández Alonso llega a la abstracción partiendo desde un registro firme de lo natural. Ambas pintoras consideran el espesor de una pulgada de los cuadros al pintar los bordes

El lado que no se ve pero que reivindica un modo de mostrar como un valor perdurable es el de colgar sobre las paredes cada objeto indivisible que constituye el cuadro: es la parte que falta por desnudar

que contiene un secreto que nunca es nuevo pero es la esencia del cuerpo de la pintura; es el soporte fabricado con maderas llamado bastidor sobre el que se tensan las telas, comenzado a utilizar por los pintores en el ducado de Venecia a mediados del siglo xvi y dando forma al objeto-cuadro convertido en un rasgo de lo moderno que atravesando los cambios en los sucesivos momentos estéticos se incorpora en la historia del arte. El lugar intermedio y fundamental del objeto-cuadro de la pintura es el espesor de una pulgada que lo relaciona hacia fuera de la pared configurando la tercera dimensión que es abordado por Atwell y Fernández Alonso al continuar pintando sus temas hasta el fin del cuadro uniéndolas de nuevo en un recorrido de armonías que interactúan mas allá de las diferencias pictóricas encontrando al espectador ante la presencia enigmática de cuadros de una exposición.

# Los chocolates provocan caries

MARTÍN DE PAOLA, PABLO LOZANO, LEANDRO PALMEYRO Y MARINA SÁBATO.  
MAYO DE 2001. FUNDACIÓN KLEMM. ESPACIO CINCO

Por Iván Calmet

Medusa resucita a diario regenerándose, ya sin su aureola de serpientes, para petrificar el mundo. El hombre agotado la esquivo, aguanta y acorralado la enfrenta, sólo reflejándole su imagen. El arte muestra a la historia social su monstruosidad, sin dar demasiadas explicaciones, y defendiendo el espíritu le enfrenta un espejo para orientar al hombre traicionado. Las gigantes galletitas de Martín De Paola, dulces exageraciones de los venenos del vacío global, son el escudo pulido que espeja los diseños atractivos de las

adicciones y vicios cotidianos. Y los acarameados sillones de dentista de Pablo Lozano, de algún modo serían los mapas que nos previenen de los incontables sufrimientos invisibles. El inodoro packaging gigante de galletitas Pokémon de Martín De Paola, como un zoom psicológico, hace de proyector de la consabida presión que ejerce el consumo sobre todo y la violenta pasión que enseguece los niños del mundo egoísta. Así De Paola con sus objetos venera, condena y burla lo destructivo y lo sublime. El consumo se parece al momento en el que los soldados en combate, se abastecen con lo que le tiran desde el cielo otros soldados en helicópteros. Los golosos, los raquíticos, los desalmados, los pobres, los aburridos, los ansiosos y los desesperados esperan obedientes un im-

probable juicio final dictado por un montón de galletitas apiladas. Pablo Lozano pinta las sillas eléctricas para el consultorio del doctor Ken, y sus pacientes anestesiados por las curvas de color pastel, creen sanarse dormidos en estos divanes de psicópatas psicoanalistas del diseño estético. Sus proliferos cuadros huelen a habitaciones porno envasadas al vacío en las que su pulcritud y brillo deseados por Mattel tapan los marrones y grises de las carnes muertas y podridas. ¿Serán muebles estos sillones de dentista? ¿Serán hogares estos consultorios asfixiantes? ¿Se terminará alguna vez la clientela?

Además de las obras de Martín De Paola y Pablo Lozano cuelgan en ese mismo espacio pinturas de Marina Sábato y fotos de Leandro Palmeyro.

# Gotas rotas

"GOTAS" FOTOGRAFÍA LUCIANA BETESH.  
3/4 AL 2/5 ESPACIO DUPLUS.

**Por C. Groesman** Fotos de puertas abiertas, entreabiertas, crean arquitecturas de luz : el blanco, el negro y el gris dibujan rectángulos, diagonales, volúmenes, contornos. La puerta como elemento visual a veces, figurado en otras, genera la ilusión de un espacio que se continúa o que se cancela. La imagen varía del fuera de foco fantasmal a las texturas hiperreales de las molduras, los bordes, los descascaramientos, detalles gestuales del paso del tiempo. La cámara registra en presencia los artilugios del recuerdo, de un espacio reconstruido fragmentaria y veladamente. Betesh presenta otra serie, de guantes, que recrea la estética de la foto - artículo comercial, de un ascetismo que deja en suspenso el glamour, la erótica del objeto fetiche. El envoltorio, bolsita de plástico o estuche, opera de manera ambigua como signo de status o como elemento que homogeneiza y borra toda diferencia.

# Luz natural y luz propia

BERMEGUI, FEDERICO, LIERNUR, MARTINET Y RAITERI  
4/04 AL 12/05 QUITAPESARES.

**Por Xcella** Explosión de color, de pintura, de formas y de alegría. Explosión de obras, es necesario detenerse, tomarlo con calma, ir de a poco, a pesar de haber muchas obras expuestas la muestra tiene un equilibrio interesante, inquietante y placentero. El amplio paño de vidrio fijo ubicado en el espacio de arte del primer piso del lugar permite apreciar las obras con luz natural !!! Que buena idea, es ideal para visitar la muestra una de estas mañanas otoñales. La combinación es perfecta, la luz natural del espacio resalta la calidad de las obras de: Bermegui, Federico, Liernur, Martinet y Raiteri que también brillan con luz propia ...

# La carpintería artesanal S.R.L.

Embalajes especiales para obras de arte  
Bases y pies de esculturas  
Muros autoportantes.  
Vitrinas y exhibidores  
Marcos a medida en el acto  
Bastidores y cartones entelados  
Pinceles y pinturas artísticas  
Asesoramiento y atención personalizada  
Presupuestos s/cargo

Av. Roosevelt 5367 (1431) Cap. Fed. Tel/fax. 4522-1214  
informes@lacarpinteriaarte.com.ar  
www.lacarpinteriaarte.com.ar

# Urbanistas del milenio

MATÍAS PEREGO. PINTURAS  
DEL 10.4 AL 8.5. 33/ UN TERCIO

**Por Lorena Armesto** Nuevamente en este espacio de San Telmo encuentro pinturas interesantes curadas por el joven escultor Alfonso Sierra. Interesantes tal vez, por estar como casi escondidas del circuito conocido. Cuadros de diferentes formatos, figurativos y algo geométricos con un manejo del color muy actual y personajes que parecen representar a los urbanistas del nuevo milenio sin dejar de aludir quizá, a lo que se llamó "fauvismo" entre otros referentes. Una planteo expresivo en una intención de transformar las impresiones perturbadoras de la ciudad en una visión diferente, de eso se trata; así como la auto-referencia está dada por una mirada ingenua a simple vista, y luego por instantes desoladora, casi de ciencia ficción semejante a la realidad misma.

# Hablar y ser hablado

RICHARD STURGEON. DIBUJOS  
4.4 AL 2.5. CAFÉ BAMBÚ.

**Por C. Groesman** La muestra es un cóctel de alusiones a través del cual el artista dialoga con otros artistas. Diálogo solapado a veces, explícito por momentos, en donde, como por arte de electrodомéstico, los discursos se mezclan, se fusionan, se hibridizan. Hay en la diversidad elementos que uniformizan : los colores se repiten, la línea negra delimita las formas en el espacio. Sturgeon plantea un juego de influencias en donde el artista con su impronta destruye y reconstruye los estilos y a su vez es hablado por ellos.

# "Paraísos encontrados"

ELENA NIEVES  
23.1 AL 20.3. MILLIÓN

**Por Xil Buffone** La mansión Millón es un espacio íntimo que se abre al público. Allí, los colores de Elena Nieves habitan sueños sobre paredes cansadas. Decifran flores en texturas acuosas, enramadas de tramas infinitas. Los paraísos encontrados son espacios rítmicos de contemplación, silencios de luces, crujió de líneas. Zonas monocromas donde sucede la silueta de sombra y actúa la invitación a un estado de abstracción. Que la mirada sea lenta y la mente deguste un rojo hasta alcanzar el exacto tono en que el espíritu se reconoce ante un paisaje sutil y quebradizo. Elena Nieves busca paraísos originarios y la pintura es un buen lugar para intuirlos, perderlos y encontrarlos.

## No tenés abuela

MARGA PELS "FOTOS PARA SONREIR EN EL AÑO 2076" DEL 4.4 AL 27.4 ALIANZA FRANCESA

**Por Romina E. Freschi** Sophia - Alex - Stephanie - Marcos - Paula - Diego son los cinco niños inmortalizados en esta muestra por su abuela chocha. Marga Pels condenó a sus cinco descendientes a su propio rol de abuela, fotografiándolos con carteles del tipo "Yo soy la abuela tal". Quizás hallando consuelo en el "a ellos también les va a pasar" o simplemente asegurándose, mediante la publicación de este pequeño ritual, de que jamás abandonen las filas familiares y que se reproduzcan, ¡por favor!; lo cierto es que esas fotos están allí para que todos las veamos y digamos que nos importa un cuerno. El verdadero momento mágico queda para el año 2076 y dentro, claro, de la familia Pels - a lo sumo en la semi publicidad de un club social. Para el público no queda nada de eso, es inimaginable - mejor hubiera sido escribir una novela - quizás sí se pueda reflexionar ligeramente y por un segundo acerca de la extensión no de las edades de "abueidad" y mortalidad en el futuro.

## Estampas clave

ARTISTAS DE LA ESCUELA GRAFICA DE PARIS. DEL 8.3 AL 29.4. MUSEO NACIONAL DEL GRABADO.

**Por Ana Paroni** Hay dos salas colmadas de estampas para asomarse a buena parte de la escuela gráfica del siglo XX: el Museo Nacional del Grabado expone, de su patrimonio, una colección de obras realizadas en los talleres de Stanley Hayter y Johnny Friedlaender, principalmente entre los años 50's y 70's. En una París que aún era capital internacional del arte, ambos artistas significaron el despliegue de la experimentación y la creatividad en las técnicas del grabado. Sus talleres -el Atelier 17 de Hayter abre sus puertas en 1927, el de Friedlaender lo haría a fines de los 40's- fueron también importantes centros de aprendizaje y producción a través de varias décadas para artistas de todo el mundo; zonas de una tal efervescencia gráfica que por allí circularon una época entera y mil geografías. Por eso no es difícil reconocer en algunas estampas las claves de los movimientos que se disputaron el arte del siglo pasado: surrealismo-figuración libre-informalismo-abstracción geométrica-informalismo... pero son tan diversas las presentaciones y los orígenes de los artistas que tales referencias no bastan o directamente marginan a aquellos ligados a otras tradiciones. Justamente lo que hace de esta muestra una bella y completa constelación del grabado: están las grandes firmas (Picasso, Pettoruti, Leger, etc.) pero, mucho mejor aún, está la oportunidad de detenerse ante artistas infrecuentes y personalísimos como el hindú Krishna Reddy, la japonesa Shiou-Ping-Liao, Antonio Music Zoran, Jean Lodge, los mismos Hayter y Friedlaender. Por citar sólo algunos que justifican volver y andar el museo de nuevo.

## a-marga abuela

MARGA PELS. FOTOS PARA SONREIR EN EL AÑO 2076. 4.4 AL 27.4. ALIANZA FRANCESA DE BUENOSAIRES. MEDIA/THÈQUE

**Por Iván Calmet** En el catálogo la Sra. Pels cuenta su intención de retratar a sus nietos para que sonrían recordándose intactos y dignos en el año 2060. Ellos posaron con simpática obediencia bajo un encuadre de fresca y soleada brisa aristocrática, sosteniendo unos cuadernos como cartelones. En una foto un nieto niño serio deja leer entre sus manos: YO SOY EL ABUELO ALEX; ENERO 2000. En otra, una dulce bebida de meses duerme acompañada por un gran cuaderno abierto que dice: LA ABUELA SOPHIA NACIO EN EL 2000. ¿Cómo crecerán estos niños ya observados por la cámara ladadora del alma y del porvenir? La perversión, que siempre se viste de inocencia, arrasa con sus parientes novatos, futuros cómplices.

## Ex - posición conceptual

"PARA ORDENAR LA OSCURIDAD EN EL VOCABLO". ROBERTO ELIA 10.4 AL 10.05. CENTRO CULTURAL BORGES

**Por Romero** Macedonio, Borges, Arlt, Beuys, Cage, Ponge,... así sigue una lista de nombres en unos pequeños pizarrones en los cuales Elia presenta a quienes lo acompañan en el ejercicio de su arte. Estos nombres están en una pared al final de la muestra pero la sensación es que durante el recorrido el espectador los va viendo surgir a través de cada trabajo expuesto. El lugar se convierte en una especie de instalación fragmentaria donde cada uno de los trabajos se pueden leer en forma independiente o aleatoria. La palabra se hace presente a veces como palabra escrita, otras como palabra sugerida mediante signos muy sutiles que se pueden descubrir en cada objeto. Posiblemente quien señale mejor el sentido de lo que estamos viendo puede ser Macedonio autor de los mejores libros que nunca fueron escritos. Por esta misma razón se puede asegurar que tampoco esta exposición es una exposición. En el final del espacio en un pequeño cuadro hay un trazo de madera, con restos de color rojo, donde a la manera de lápiz apenas escribe la palabra Arte.

## Acrílicos Madison

\$2,90  
x 60 cm3 cualquier color

Compralos en Belleza y Felicidad  
Acuña de Figueroa 900 Pedidos al 4867 0073

## Agua para ojos

AGUA. NICOLÁS GARCÍA URIBURU 15.4 AL 28.5. FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

**Por Iván Calmet** Su obra, a pesar de querer ser mantenida inseparablemente ligada a lo extinguido de la naturaleza, deja latiendo muchos significados invisibles para los que sólo la han visto siempre bajo la obviedad interpretativa eco artística. Esto más allá de lo efectivo y pertinente de su discurso conservacionista. Cabe aclarar que es el catálogo, y no la obra colgada, el medio más oportuno para inspeccionar con detenimiento y distancia subjetiva la extensa colección de fotos, objetos y pinturas. En las imágenes, García Uriburu mojado, pintado o seco aparece en el agua, su vieja amiga, su favorita, homenajearlo la vida. Para ello, alimenta su agua con verde flúo científico como un fanático acuático del color. De su primera intervención en la naturaleza (durante la Bial de arte de Venecia de 1968) coloreando las aguas del Gran Canal como denuncia contra la polución de las aguas, han pasado más de treinta años. Y esa enigmática postura del artista ante el arte, la naturaleza y el hombre perdura intacta. Su obra más significativa es la botella, fruto de sus intervenciones, protagonista y testigo de sus intenciones, de sus visiones y de su arte, que reúne dentro del vidrio al agua y sus venenos con el desteñido color verde biodegradable utilizado en medicina para hacer fondo de ojo. La obra es su propio museo donde el artista embotella su producción. García Uriburu almacena el fin y su intento de salvación, lo puro y lo tóxico. Y aún queda pendiente el análisis más exhaustivo sobre las pistas invisibles.

## 4 mexicanos for export

LAMOTHE, DESCHAMPS, OLOARTE, FEMATT FOTOGALERÍA DEL CC SAN MARTÍN

**Por Eugenia Bedatou** Se presentan en el teatro General San Martín cuatro artistas mexicanos contemporáneos: Ivonne Deschamps, Miguel Fematt, Hildegart Oloarte y Carlos Lamothe, diferentes técnicas y enfoques, recursos simples y variedad de sentido. "Pecados Captales": ensayo de Carlos Lamothe presenta fotografías en blanco y negro, imágenes alegóricas de contenido profundo y técnica simple. Con una propuesta diferente Ivonne Deschamps muestra su serie "No money, no honey" en clara alusión al consumismo actual, refleja en sus trabajos la banalidad y liviandad del mundo contemporáneo. "Ensayo para la realidad" es el trabajo de la joven artista Hildegart Oloarte, la falta de identidad y rumbo de los jóvenes, sus miedos conflictos y desesperanzas trabajados a través de retratos cuyos rostros se desfiguran al igual que el futuro que los une. Por último Miguel Fematt haciendo uso del negativo fotográfico y del mundo digital crea una historia casi dramática cuyo sentido se refuerza con la técnica empleada que confiere a las imágenes cierto aire de irrealidad y misterio.

## La mancha que habla

"ESCUDO" LORENA VENTIMIGLIA CC RECOLETA

**Por Sebastián de Saboya** Esa mancha originaria del guerrero se compone en contemporánea cotidianeidad. La elocuente mancha habla; la pantalla de la PC es donde se emplaza el eje, donde de sutil modo la aparente simetría comienza a no ser tal. Doma lo efímero de la información mostrando la astilla de la comunicación: su asimetría. Contradicción escueta y perpetua. Cuadros por doquier, instalación. Intimista para la realidad voyeurista.

## Taller de Acciones Creativas

Mirtha Dermisache

Cervieño 3746 1° M  
4825 6579 / 4805 2405

**MM** ARTISTICA  
Bastidores a medida y standar.  
Telas, Bases p/esculturas.  
Pedidos por tel.  
Envíos a domicilio  
Nuevo tel: 4303 1468

## Instantes gráficos

**El Libro de Artista**  
Inauguración martes 15 de mayo 19hs.  
Fundación Rozenblum. Lima 1017/27. (1073) Buenos Aires  
Tel: 54 11 4305 4888  
www.fundacionrozenblum.com  
Lunes a viernes 11 a 19 hs.

## Carla Rey

Gráfica Experimental y Digital para artistas  
Libro de Artista  
Isaac Newton 694. Sáenz Peña  
4712 3118 crey@interlink.com.ar  
www.librodeartista.com

## ¿Quién es el otro?

Un acercamiento filosófico  
Pablo Dreizik  
Fundación Centro Psicoanalítico Argentino  
Uriburu 1345 1° piso. Tel: 4823 4941

## Florencia Braga Menéndez

Taller de Pintura, Instalación y Objeto  
Teoría del Arte Contemporáneo  
Laboratorio de imágenes  
Clínica de obra  
Principiantes y artistas  
4799 4026 / 4711 6418

## Materiales solitarios

VÍCTOR GRIPPO  
26.4 AL 28.5. RUTH BENZACAR

**Por Xil Buffone** Ver la obra de Grippo siempre acerca la sensación de masa por aceleración al cuadrado, aunque lo que se observe sea pura quietud.

Materiales y herramientas solitarias, abandonadas en el silencio. "El paso del tiempo y el tiempo del trabajo, de la construcción y del espíritu aparecen como abolidos por una lenta digestión", dice el artista en el catálogo.

En planta alta, tan cerca del gesto originario de la creación, amasa una instalación de anónimos budoques arrojados al mundo. Allí, en su conciencia masacote sin rostro, brota la idea de la desolación de la fuerza: seres tan insignificantes que hasta "los ángeles desprevenidos pasarán sin verlos ni sentirán su roce". (G)

En el subsuelo están las cajas con cálculos físicos y pequeñas inestabilidades rojas a punto de caer. Se oye todo el tiempo a la mezcladora de cemento, que ronronea cascotes húmedos en oscilante potencial constructivo. Un útero negro de esa energía que puede mover al mundo... y sin embargo no lo hace, sólo la traga. La inmovilidad es puro vértigo en suspensión. Energía acechante la del trabajo dormido, la de los protoseres, la de la mezcladora y la del concepto reinante en toda la obra de Grippo.

## Exquisitas texturas perfumadas

NINFAS. EDUARDO HOFFMAN  
DEL 10.4 AL 17.5. DIANA LÖWENSTEIN

**Por Lorena Armesto** En esta muestra Hoffman continúa con sus conocidas texturas, esta vez aún más predominantes y orgánicas, de manera exquisita como si irradianar perfumes diferentes y frescos en una química sutil y compleja dada por la técnica y la impronta que de ella se desprende en sus elecciones. Con la constante de la abstracción, hay cuadros de técnica mixta sobre tela, tintas sobre papel, de formato grande y mediano. Recorrió capa sobre capa algunas veces sus pinturas, así como transitó por distintas maneras de representar una serie de una unidad y diversidad inexplicables. En la entrada hay dos grandes cuadros horizontales que no hay que dejar ver; tanto de cerca como de lejos se pueden encontrar miles de lecturas para fantasear en su "expresión técnica o en su técnica expresiva". Hay otras telas con más densidad y colores más contrastados; y otros como las tintas sobre papel - que con un "azar controlado"- despiertan sensaciones volátiles y de una serena alegría. Toda la exposición, tan elaborada como espontánea, nos recuerda la importancia de la simpleza de un rato de placer.

### Mariana Rogowicz

"Interferencias" Autobiografía pictórica  
Inauguración 18 de mayo 21 hs.

La Nave de los Sueños. Moreno 1379 2º piso. Bs. As.  
www.naveonline.com.ar

## La bella mezcladora

VÍCTOR GRIPPO  
28.03 AL 28.04 RUTH BENZACAR

**Por Iván Calmet** La muestra me debilitó, obligándome a enfocar mi atención tres veces en ella. Finalmente la imagen se revela y aparece, de golpe, el hombre. En el subsuelo las cajas precisas, de alta factura y baja frescura, hacían de fondo a la bella mezcladora blanca, protagonista de la exhibición, que encantaba al visitante con su automático giro hipnótico. Dentro de ella los pedazos de mármol creen avanzar patinando en la espera de su paleta barredora que los recoge juntos, para luego echarlos (con torpeza) hacia abajo, donde un ruido obrero abre y cierra la escena. La rutina frenética fundía las piedras en creyendo indefensa y el espíritu automática no quiere detenerse mientras el observador pueda oír el relato desde cualquier página del giro. Arriba yacían de pie decenas de pequeñas esculturas de yeso patinado, anatomías de la nada, encastrables en la guarida estética de un american psycho. Se mantenían inexprimibles, apenas nacidas o recién muertas.

## De musas y musarelas

EL MUNDO QUE FLUYE. LUIS SCAFATI. DIBUJOS  
18.04 AL 19.05. PRINCIPIUM

**Por Osvaldo Jalil - ojalil@fibertel.com.ar** La ciudad que come. Los lobos de la ciudad. Scafati bajó a Buenos Aires hace unos cuantos años y la hizo suya, se le hizo carne. Y dibujo. Mas allá de la nostalgia de su provincia. Este artista mendocino, expulsado de la Universidad de Arte de Mendoza durante la dictadura, se apropió de esta ciudad, Buenos Aires. Sus reconocibles y potentes dibujos nos la muestra y es también de él, de otra manera o como en realidad es. Agresiva y sensual. Scafati es un buen argumento para terminar con el mito, interior, Buenos Aires o viceversa. Sus dibujos son la integración. Es un artista que se deleita y nos deleita con los paisajes urbanos. Cuando dibuja los interiores, rescata la imagen de la mujer sensual y apetecible, "de musa y musarela", según él. Se exhiben también esculturas en madera policromada, de delicada terminación. Scafati mira, retrata, da color, cuenta y cuenta, solo con tinta china, deja que su dibujo fluya y nos diga qué es Buenos Aires o que somos nosotros.

### Living

cenar cocktails dance

www.living.com.ar

## Sensación térmica: celebrar Los colores del verano

VERANO. SUSCRIPCIÓN (ANDI NACHON, MARIANO MAYER, GUILLERMO UENO, GASTÓN PÉRSICO, EUBEL, CECILIA SZALKOWICZ, SEBASTIÁN BRUNO, ALIX DE LA BARRIERE, NACHO IASPARRA, JULIÁN GATTO, CRISTIAN TURDERA, TAMMY).

7.4 AL 10.5. BELLEZA Y FELICIDAD

**ná Kar Elliff-ce** Bajamos al subsuelo de ByF: a qué habitación de qué casa con las paredes irisadas: pósters, poemas, dibujos, fotos... No una muestra colectiva (es decir varias personales reunidas): una casa colectiva, con sus fiestas que prescindan de los nombres porque logran una voz (alcanzan un cuerpo). La habita una minoría, sí, pero sin identidad fija. Ni gay, ni bi, ni arte ni okupa. Lo generacional se contorsiona con gracia hacia una generación improbable, se revierte en estación, se desmarca hacia el agua. Notas y postales del verano, leemos la edición de esta revista de minoría estival y efímera desplegada sobre las paredes, un braille de la alegría. Mangueras de quinta, de terraza, de jardín; serpiente que anualmente traslada al verano. La manguera que va del pasto a la terraza, de la terraza a la pared de la muestra, nunca se mantiene igual a sí misma en el viaje: manguera vuelta ahora intensidad pura: 39° 44°, inscribe su yacencia. Mudada así a temperatura, o por qué no a latitud y longitud, reafirma las coordenadas de lo intenso que traslada en su trompo a esta muestra: evapora la sensación o el recuerdo su notación celebratoria. Pero esa celebración ya no impondrá jerarquías poéticas: del pirulín marplatense a la pelopíncho porteña, del helado tricolor al pétalo rubro o a la figurita de comic, el feeling cromático, la luz, trata con parecida felicidad cualquier materia con capacidad de convocar una chispa de suscripción: al verano, a la casa. Reposados y en reposera, estos doce apóstoles del fulgor pasan de la naturaleza al artificio sin prejuicios o sin impugnar sus felicidades diversas: "Celebramos (...) que así todo sea, brille".

## Campo de óxido

VERÓNICA ORTA  
4.4 AL 7.5. BIBLIOTECA ARGENTINA "JUAN ALVAREZ". ROSARIO

**Por Marcela Römer** Bajo el título de "Cunbas", la artista presenta una instalación acompañada de música percusiva. Varios medios toneles de aproximadamente 100 x 50 cm descansan sobre un piso especialmente preparado con piedritas negras. Semi penumbra, fotografías muy bellas de nubes muy blancas y algunos espejos terminan de conformar estos objetos instalados. Hace tiempo que Verónica trabaja una especie de objetos que conviven con fotografías, también prefiere el metal y absolutamente siempre el mensaje minimalista. Relacionando la idea del afuera, el campo, el cielo con el metal y el objeto construido como parte de un proceso industrial. La música ayudaba a que los objetos se transformaran en más agobiantes junto a la contradicción de su belleza, sobre todo por su similitud con ciertas acciones de la Fura, el grupo de teatro catalán.

VERANO. SUSCRIPCIÓN  
7.4 AL 10.5. BELLEZA Y FELICIDAD

**Por Mario** "¿Uf! qué calor! no nos vamos a una casa a pasar el verano?", parecen haber dicho estos chicos. ¡Qué recuerdos! mirá, la manguera serpenteando por el césped, los tatuajes de los chicles enbaldurnando los cuerpos, los juegos y los recuerdos de lo felices que fuimos. 39 grados. 44 de sensación térmica. Hay que pasar el verano. Juegan todos como "delfines saltando de ventanas/ generadores de burbujas y/ orcas fosforescentes". Los colores son la vedette de la temporada. Todo está dispuesto a teñirse y volver a nacer. Principio de año. Aventuras! Rosas, verdes, azules, amarillos y anaranjados rabiosos extendidos en las paredes de Belleza y Felicidad para que el espectador saque sus gafas del bolsillo y recuerde tiempos de brillos y soles a montones. Viejos veranos en Mar del Plata, la pileta pelopíncho armadita en la terraza calurosa o el ir y venir de las chicas y los chicos con sus cuerpos florecientes. "Verano" plantea un viaje por nuestra propia memoria a través de otros ojos. Los grandes se divierten como niños. Comen chicles y se tatúan como motoqueros. Y se ríen. Chapotean en el agua y en el sol. Un viaje constante (¿constant concept?) de las altas temperaturas al frescos del agua y a un lugar mejor. Más propio. Donde quieras estar. "Verano" es una puerta abierta a una quinta imaginaria en el momento justo en que se nos cae la baba por un vaso de jugo y escuchamos a la locutora boba que nos ametralla con el estado del tiempo. "39° 44° de sensación térmica".

## Post pop y fotos feas

MARTA ARES Y OTRAS FOTOS  
7.4 AL 6.5. DEPARTAMENTOS DE ARTE. ROSARIO

**Por Marcela Römer** El post pop de Ares es violentísimo. Instalaciones de video en soportes trabajados con plásticos de colores invitan a un espacio totalmente lisérgico. En cuidadosísimos sitios que hasta podrían ser intervenciones espaciales al estilo projects, Ares nos invita a un mundo de color, forma y sonido. Lentejuelas, mostacillas, cactus, televisores de plástico de color y almohadones muy cómodos instalan al espectador en un mundo absolutamente agradable y divertido. Hasta el catálogo es parte de la obra, con un diseño impecable. Esto sucedía en el tercero A.

En la planta baja, fotos feas de julio t. Una serie de fotos sacadas en los 70 con una Kodak se suceden en líneas progresiva, o no. Monumentos caídos, el propio artista de chico y su familia. Ángulos, paredes. Exquisitas fotos feas. Todo esto esta acompañado por un texto tan bueno, que el solito podría ser una obra. Fotos y texto muestran una actitud muy clara del artista frente al arte. Julio t. no se cree nada.

# Kilombo en Tandil

Por Diego Diez

Tandil, situada en el centro de la provincia de Bs. As. y con un hermoso paisaje serrano, era una ciudad tranquila en donde parecía que nada nuevo podía suceder. Nadie imaginaba que un "jovencito" provocaría el inicio de un cambio. A comienzo de este año, Cristian Segura (24), un joven artista (ganador de la Bienal 2000 de Bahía Blanca) y ávido en gestión cultural fue convocado para ocupar la dirección del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil. Comenzó "metiendo el dedo en la llaga" cambiando el reglamento del tradicional Salón Nacional de Arte Sacro, que cuenta con 31 ediciones en su haber. Para garantizar una mayor participación

de artistas contemporáneos, centró la atención en que se aceptaran todas las técnicas dentro de la denominación genérica de pintura; de este modo hizo hincapié en el hecho estético por sobre el soporte o la técnica empleada. A esto le sumó la participación de Mauro Machado y Eduardo Mé dici como miembros del jurado. Imaginense el resultado del tradicional Salón. Resultado: 49 obras seleccionadas entre las cuales pudieron verse: un plotter gigante en donde 2 mancebos musculosos al estilo Golden se tocaban los estigmas, de Federico Klemm, un botiquín montado sobre azulejos verdaderos, con un clavo en el centro y la pasta dental a la vista, de Gerardo Feldstein, otro con aros de luz de Paula Toto Blake. Estas son só-

lo algunas de las obras más comentadas por los viejos pintores del lugar la noche de la inauguración y que describe, de algún modo, la apertura que logró. La ciudad no tardó en comentar lo sucedido, se escucho decir "lo que ha hecho este chico con el Museo", unos con pesar, otros con entusiasmo. Todo esto parece no conformar al joven director, por lo cual armó un cronograma muy moderno para una ciudad acostumbrada al paisaje y el bodegón: Claudia Aranovich, Eduardo Mé dici, Andrés Campanuci y Remo Bianchedi son algunos de los artistas que expondrán este año. Sugiero que estemos atentos los próximos meses, podemos perder un prometedor director o actualizar a toda una ciudad que parece haber quedado en el tiempo.

# Jurassic Art

Por Juan Perone

La polémica que siguió al XXXI Salón Nacional de Arte Sacro (que organiza el Museo de Bellas Artes de Tandil) hizo estremecer las placas más profundas de estas sierras que, dicen los entendidos, son las más viejas del mundo. Tal fue el movimiento telúrico, que hasta las especies que la ciencia declaraba extinguidas volvieron a recorrer los pagos de la Piedra Movediza. No hizo falta que un viejo ricachón con aires de Indiana Jones, devenido en regordete, rescatara un trozo de ámbar y en él un mosquito glotón; simplemente bastó una provocación. Entonces las bestias salieron de cuevas tapiadas, sacudieron sus cabezas y con ellas el polvo que el tiempo supo depositar, descuidadamente, y estropeando algunas de sus ideas más lúcidas. Los dinosaurios salieron de su voluntaria hibernación por el imperativo "estético"

que alguna vez, sin ser conscientes quizás, los convirtió en integrantes de una misma iglesia pagana. La defensa del "verdadero arte" no se hizo esperar y así comenzó la polémica, en Tandil, ciudad fundada en la piedra que conserva en estado natural algunos exponentes dignos de aquella época. Detalles puntuales del Salón: lleva más de treinta años de continuidad y este dato lo hace un bicho raro en el país y en el mundo, donde los salones amenazan con correr la suerte de los "dodo". Con la designación de un nuevo director del Museo, Cristian Segura, artista y menor de 30 años (dato relevante para esta pintura), comenzaron los aires de renovación y a la primera de cambio se materializó la apuesta: se modificó el reglamento del Salón para hacerlo más abierto y se optó por un jurado que adelantaba novedades en relación a los premios tradicionales: Mauro Machado, Eduardo Mé dici y Cristi-

na Santander (dentro del grupo, la posición más conservadora); Laura Buchelato se había comprometido y muy pocos días antes canceló su participación. La mención de honor fue para Federico Klemm y la mención especial para Gerardo Feldestein; el primero presentó dos trabajos "digitales" y el segundo un obra de técnica mixta (un botiquín embutido en un panel de azulejos y en medio del espejo, insertado, un clavo). Todos estos elementos y otros tantos que aportan lo suyo hicieron del salón una divisoria de aguas sobre la que todos opinaron que marcaba un "antes y un después" pero que al mismo tiempo organizaba dos bandos bien diferenciados: los que dicen que es conveniente volver a la orilla del arroyo más apacible y los que alientan a seguir camino. A los dinosaurios les gusta sorber agua en espejos tranquilos, por lo menos así lo mostró Spielberg y es digno de crédito.

# Mickeychitlán

Artista centroamericano remixa artesanías precolombinas con íconos pop

"POP-COLONIALISMO". NADIN OSPINA  
ABRIL 2001. ESPACIO TEOR/ÉTICA  
SAN JOSE DE COSTA RICA

Por Ana Wajszczuk  
(desde Costa Rica)

Tres exposiciones interesantes -entre una oferta mucho más amplia- y estádia en la ciudad como para ir sólo a una. Ante comentarios entusiastas, prometedoras reseñas en el periódico, un Mickey precolombino visto hace poco en TEOR/ética como avance y la posibilidad de averiguar que tal las vernissages en la recién restaurada casa de Barrio Amón -¿serán iguales en todos lados?- ayer fui a la inauguración de "POP-Colonialismo", del colombiano Nadín Ospina (Bogotá, 1960). Y no fui a las otras dos exposiciones que merecían una visita si se está de paso por San José: en la antigua fábrica nacional de licores -hoy Centro Nacional de Cultura-, sede del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo(MADC), está "DIS+ART+TEC 3", muestra de artistas costarricenses de tres generaciones, y en otra sala se expone "TESTIGOS", obras en papel de la artista estadounidense Angiola Riva-Churchill. En las dos salitas de TEOR/ética que ocupa la obra de Ospina -preparada especialmente para esta exposición- la gente comentaba entusiasmada su trabajo, mientras se bebía abundante cerveza alrededor de la pieza más celebrada de la noche: Ospina le puso orejas de Mickey a las imitaciones de las misteriosas esferas de piedra que se encuentran en varios

puntos del país. Esta pieza vale como síntesis de su trabajo: una relectura de los símbolos que el imaginario de un país elige para armar su pasado bajo el tamiz del imperio de lo massmediático, por un lado y por otro lado ese mismo pasado vuelto artículo de consumo, gadget de turista en vacaciones. Ospina, coleccionista de arte precolombino, trabaja en este tipo de objetos hace casi diez años. Esta vez se basó en investigaciones sobre el arte precolombino de Costa Rica. Utilizó algunos de los íconos más reconocidos de las culturas indígenas de la región, aquellos que los turistas visitan en los museos del Oro y de Jade, y les pasó el cepillo a contrapelo. En ese híbrido de dos mundos que resultan sus objetos -las culturas precolombinas revisitadas por el imperio de los massmedia- se conjugan multitud de cuestiones acerca del pasado y del presente bajo la cultura massmediática como dominante. Así los objetos que pueden verse en los museos aquí tienen su reverso, el "Chamán en su ascenso mágico" tiene cara de Pluto, el Pato Donald es el "Chamán en la barca"-plata enchapada en oro-, Mickey sonriente es "Ídolo con cadáver" en piedra o "Cauca preñada" en cerámica policroma, a los hermafroditas y a las esferas les crecen orejas de ratón y los alfileres enchapados en oro "a la manera de la cultura Muisca" aparecen como una colección de personajes de Disney en una camisa que sospechamos comprada en el Once josefino. La ambigüedad en estas obras cuestiona el espacio del museo y de la misma galería de arte como espacios de poder, como instancias legitimadoras del

"arte verdadero". Costa Rica es el país de "a la manera de", y una fina pátina irónica recubre estos objetos "a la manera de pieza de la Gran Nicoya, 500 a.c.", "tipo Puerto Gonzalez Víquez". Ospina construye un lenguaje particular para exponer lo voluble de la historia y del presente ante lo que él llama el "colonialismo de la imagen" por el que estamos atravesados, se pregunta sobre las maneras de legitimar que tiene la cultura massmediática, no sólo su pasado sino por sobre todo el consumo de ese pasado. Y también cuestiona el concepto de "artista": las piezas fueron realizadas por artesanos locales, basados en los bocetos de Ospina. Falsificaciones de obras que vuelven el espacio donde éstas se instalan aún más ambiguo. Aparece entonces la pregunta acerca de qué es arte y qué no lo es, o mejor dicho: de dónde viene la mirada que unge al artista, al artesano y al falsificador. ¿Quién es el artista? ¿Nadín Ospina, el artesano del que nadie retendrá su nombre, ambos, ninguno?. Las piezas de esta exposición están cargadas de preguntas y de pliegues, de dobleces y ninguna respuesta. De ironías sobre la idiosincracia nacional -de ahí su empatía con muchos de los invitados - y de ironías sobre lo visual globalizado donde todos estamos inmersos. Aparte del delicado trabajo de las piezas, esa multiplicidad es lo que le da a la obra de Ospina su mayor solidez para constituir un lenguaje que nos interroga acerca de las extrañas formas que cada época adopta para construir el discurso sobre sí misma. (Y sí, las vernissages parece que son iguales en todas partes del mundo...)



# Ciudad trouvée

"ART AND CULTURE IN THE MODERN METROPOLIS"  
1.2 AL 29.4. MODERN TATE. LONDRES

Por Cecilia Pavón  
(Desde Londres, enviada especial)

Hay una sensibilidad especial que sólo puede ser alimentada en entornos urbanos" escribe Peter Ackroyd en el texto que da apertura al catálogo. "Century City" está construida en torno a las producciones artísticas y culturales de nueve metrópolis a lo largo del siglo XX: París, Tokio, Londres, Bombay, Lagos, Río, Moscú, Viena, New York. Para cada una se eligió el período de mayor efervescencia o el que mirado retrospectivamente resulta más trascendente. Cada ciudad tiene además un título que funciona como justificación de la selección presentada. La parte dedicada a New York se llama "Ciudad como escenario", hay obras producidas entre 1969 y 1974: Adrian Piper, Hannah Wilke, Laurie Anderson, Gordon Matta-Clark, Vito Aconci, entre otros arman el mapa de un New York en plena sacudida. Viena (1908-1918) es "Ciudad en Análisis", allí pueden verse entre otras cosas pinturas y dibujos de Egon Schiele, el Sillón de Freud o la maqueta de una casa dise-

ñada por Ludwig Wittgenstein para su hermana. Moscú y Tokio resultan dos de las ciudades más interesantes. Nunca deja de ser sorprendente volver a admirar las maravillas de la vanguardia rusa: posters de propaganda, maquetas de proyectos edilicios, escenarios de teatro, fragmentos de películas, y pinturas, un cocktail de alto voltaje. En la zona de Tokio (1967-1973) "provocando la ciudad" lo visto resulta más radical comparado con el New York de la misma época. Las obras de Kusama Yayoi de una fragilidad desgarradora tienen de fondo la banda de sonido de un disco feminista de Yoko Ono. La revista Provoke en su intento de "provocar el pensamiento" era una colección de fotos callejeras, tomadas repentinamente que se sucedían una a otra sin ningún tipo de narración. En Londres (1990-2001) "Ciudad como objeto encontrado" la temática gira en torno a "una nueva estética particularmente londinense" que se caracteriza por mezclar las disciplinas moda, diseño, artes visuales, música, etc. El trabajo grupal, la inspiración en la vida cotidiana, el humor y la ciudad como tema, son las marcas distintivas que la curadora adjudica al arte producido en Londres en la última década del siglo XX: Chris Offill con "Shithead" una obra hecha de

caca de elefante y cabello humano, fotografías de Jürgen Teller de chicas que se paran en su puerta esperando ver a Kate Mosse, una caja llena de ropa interior de Tracy Emin, y una vitrina con fanzines del colectivo "Bank" son el tipo de cosas que el museo más visitado eligió para hablar de su ciudad.

Lo mejor y lo peor de la muestra es que funciona perfectamente como "resumen de lo más importante del siglo XX", algo así como un buen capítulo introductorio de algún libro de estudios culturales. Todo está explicado en relación a su contexto, y las obras puestas a modo de ejemplo con el fin de dar un panorama general de una situación específica. Decepcionante quizás para los eruditos o especialistas, que se encontrarán con lo obvio -Garota de Ipanema sonando en la sección de Río de Janeiro- también para los que esperan del arte una experiencia sublime, inenarrable, etc. Century City, como la colección permanente de este museo, parece responder a una nueva forma de organizar el Arte. Las obras ya no son lo más importante y sus contextos de producción o las categorías bajo las cuales se ubican -como las categorías temáticas- algo secundario: obra, contexto y categoría son presentadas como una totalidad orgánica.

## Clickeate un café

Vanguardias  
Crítica  
Net Art  
Arte Gay  
Rescate Histórico  
y lo que se les ocurra

www.cooltour.org/ramona (click en café)  
o directamente en <http://ramona.weblogs.com>

# Tu tumba - tu tumba

CLEOPATRA OF EGYPT: FROM HISTORY TO MITH  
12.4 AL 26.8. THE BRITISH MUSEUM. LONDRES. U.K.

Por César Baracca y Xil Buffone

Entrar en escena era algo que la reina del Nilo supo hacer: al César se le presentó enrollada en una colchoneta y a Marco Antonio lo sedujo en un crucero: ella vestida como Afrodita y sus sirvientes como ángeles y sirenas... como toda gran diva hollywoodense, no sólo sabía como entrar sino que también supo como salir y permanecer con estilo. Es una representación que va desde Plutarco hasta nuestros días. La muestra plantea un recorrido por el mito que arrancó hace 2000 años (organizada en ocho módulos: Alejandro Magno, Reyes Talémacos, Cleopatra, Julio César, ¿Quién es Cleopatra?, Marco Antonio, Au-

gusto, Europa y el mito de Cleopatra). Queda muy en claro la influencia de la reina en la moda romana de su época, hay pinturas chinas, esculturas del s XIV y s XV, pinturas contemporáneas del 97 y en las paredes las fotos murales de las 25 películas que se han hecho de su vida. La exhibición no está diseñada para recibir a la gran afluencia de público que convoca. La muestra es de alta calidad y para quienes quieran saber más sobre ella, hay un audio-tour que revela al visitante el secreto de algunos objetos: 400 pequeñas piezas -entre esculturas, estatuillas, monedas, urnas, alhajas y utensilios provenientes de varios museos del mundo- Lo único de la exposición que ha pertenecido a Cleopatra comprobadamente es un papiro original que contiene su firma. Intellectual de gran carisma y personalidad, astuta y sedienta de poder,

urdió estrategias, traiciones, amor, hijos ilegítimos, muertes, lujo, extravagancia. Así es como los historiadores la presentan después de los últimos hallazgos arqueológicos en el puerto de Alessandria. La pieza más espectacular es un busto de granito de Cesarion (el hijo de Cleopatra y César) encontrado recientemente. También se destaca el brazalete de oro con forma de serpiente. Ponerle una cara a Cleopatra sigue siendo una necesidad irresuelta. Todos sus retratos son distintos. En apariencia la verdadera Cleopatra era griega con un toque de persa, y estaba fuera de los cánones estéticos de su época y de bellezas como Theda Bara, Vivien Leigh y Elizabeth Taylor. Una mujer que siendo fea logró fama y poder en un mundo de hombres y cuya imagen -sin rostro- seduce enigmáticamente desde hace 2000 años.

# Robo al happening

JOAN JONAS. PERFORMANCE VIDEO INSTALLATION  
31.3 AL 6.5. NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST, ORANIENSTRASSE 25, 10999 BERLIN

Por Timo Berger  
(desde Murnau am Staffelsee)

Exponer Arte performativo suele ser difícil: muchas veces, las huellas de las performances son de índole y origen diverso, heterogéneo y algo contingente. Pues, ¿cómo captar en un assemblage, una puesta en escena o una serie de fotos lo que por su condición de ser está en flujo? Así que no resulta sorprendente que Joan Joans recurre a los medios de film y cinta para, al menos, recuperar la dimensión temporal de sus

performances. Falta enumerar lo que, sin embargo, se pierde: el arreglo espacial de los vestigios múltiple no puede ser sino un símbolo de las relaciones entre los sujetos y objetos de la performance; el happening sufre también una especie de robo: se le quita su contexto y se le asigna otro completamente diferente del sitio de exposición; también se pierden algunos canales perceptivos. No obstante, en el caso de la presente exposición se produjo algo convincente más allá del afán de archivar, y eso se debe, en última instancia a su combinación innovadora de videos y espejos, de dibujos y pantallas, de cámaras y proyecciones. Joans hace todo el camino al revés: de la imagen filmada ella retrocede hacia su momento original, hacia la escena retratada. En

una sala se ve en un monitor la imagen de un dibujo de un perro, en otra sala se halla colgado el dibujo de un perro. Así el espectador cambia de lugar continuamente al interrogar lo visible por sus condiciones de ser: ¿Cómo se llega a lo que se ve? ¿Qué se esconde detrás de su representación visual? O sea lo performativo de los happenings de Joans se traduce de tal modo a un relacionarse performativo del espectador con las obras. Se deben recorrer todas las salas para concluir que lo visto forma parte integral de una obra que no se constituye si no en la reciprocidad de sus diversas manifestaciones que se distinguen no por la antigua jerarquía entre original y copia, sino por su materialidad, subvertiendo así la noción misma de esta relación

# Sinfonía Atonal

Hasta pronto al efervescente Tono Martínez, ex Director del ICI Buenos Aires, que se va y sigue

Por Guido Indij  
gindij@asuntoimpreso.com

La estación Virrey del Pino tuvo una breve existencia. Dos o tres semanas después de haber sido inaugurada en forma oficial, pasó a llamarse José Hernández. Desconocemos el proceso mediante el cual se cambiaron las figuritas, pero es evidente que fue en aras de motivos tan nobles como el nacionalismo y la tradición que hoy nos bajamos del subte D en cualquier parte. Tampoco conocemos los secretos de la cocina Real a través de los cuales se nos asignan, en la Madre Patria, los funcionarios del área de Cultura. Pero como es notorio que a través en su gestión han hecho, en muchos casos, más que nuestros propios funcionarios, esta cuestión no debería considerarse menor. Es evidente y burda la relación entre la gestión de la muestra "Herejes e impíos" de León Ferrari a fines del 2.000 en el ICI y el cese en su cargo de Tono Martínez, su actual director.

La reciente identificación de los violentos guardaespaldas del asesino Etchecolatz, con los manifestantes del Grupo Custodia que impidieron el normal funcionamiento de la muestra de Ferrari, hacen aún más grotesca la situación. Por eso decimos, más allá de las reacciones previsibles de los intolerantes (que siguen impunes) y más allá de las polémicas estéticas que se suscitaban oportunamente, la exhibición de "Herejes e impíos" fue por parte de Tono Martínez una decisión premeditada y consciente, que habla de su coraje y compromiso con el arte argentino, donde otros directores de galerías y museos eligieron durante años, seguramente midiendo las potenciales consecuencias, eludir la apuesta.

Y decimos, Juan Carlos, déjenos al Virrey  
Por Amalia Sato

Tres años y medio de gestión, un libro y una hija argentinos, José Tono Martínez hace su propio balance

en la carta de despedida de Barbaria, y es el mismo que le agradecemos muchos. Tres años y medio de propuestas de un activista cultural. Coincidencia topológica de acciones: el espíritu del destape de los 80 españoles, a metros de donde, con veinte de años de distancia, se cumplía la efervescencia del Di Tella y los 60. Esto llegó a ser el ICI: un lugar con la gentil disposición de los no lugares para sentarse a leer diarios en una suerte de plaza del futuro, con sus bebederos y máquinas de café, un sitio con el silencio de las antiguas bibliotecas para refugiarse por horas, el espacio de circulación natural para los que se sienten o son parte del circuito cultural vivo de esta ciudad.

Otros emitirán juicios con más criterio o derecho. Para esta nota, pedido y respuesta vía e mail a Ramona, lo recorto a Tono en dos situaciones: una, hace un tiempo, de paseo con su hija y Teresa, un sábado por el Jardín Japonés, en su rutina de padre, asistiendo como uno más a una charla, y luego compartiendo una mesa de café con desconocidos, desplegando esa curiosidad bohemia y distendida por el otro que lo hace protagonista de ese diálogo, de ese momento; la otra, hace poco, acercándose a alguien del público del ICI (Raúl Rosetti), que se había puesto de pie para polemizar durante la presentación del libro de Molina Temboury, para indicarle "dilo pero en voz bien alta".

Ese estilo de conjunción copulativa: afaible y crítico, irónico y gentil, gracioso y respetuoso. Una rareza en el medio porteño. Algo bastante cercano a una definición del ejercicio de la bondad.

En la partida anticipada de Tono, el peso de sombras de una violencia no casual: reacciones ya vividas (en México, Brasil, Rosario, Nueva York antes). Por aceptar exhibir respetando la propuesta de un artista, un riesgo que no podía ser concebido.

Hay una película que me encanta "Six Grades of Separation": eso de cuántas personas se necesitan para que dos en este planeta .... Imagino cuántas nuevas tramas le deparará a Tono su don de

gentes. Ahí empieza su nueva aventura. Aquí nadie había calculado, como no se calcula el destino ("Deus escreve por linhas tortas") que entre su espíritu democrático que borraba desde esta institución toda teoría de un centro y una periferia - porque como en Berlanga, si no estamos en París, ya vamos camino a Tombuctu -entre su intención abierta, digo, y ciertas realizaciones se cruzarían otros nombres, otras circunstancias. Ahí hay un cruce que inquieta, y un silencio, nada ajeno a la banalidad de estos días de reality show, cambios de plataformas y disolución. Tono se fue. El sigue. (Buenos Aires, 22 de abril 2001.)

Por Leon Ferrari  
Querido Tono:

Quiero decirte lo que lamento que te vayas, no sólo por lo que tu trabajo significó para nuestra cultura, por lo que se sentirá tu ausencia en el campo de la música, de la poesía, el teatro, en los debates de tantos temas, en la visita de españoles a quien nos has hecho conocer, y por cierto en las numerosas muestras de artes plásticas contemporáneas que con Laura Buccellato el ICI presentó marcando una fecunda y coherente línea.

Te quiero agradecer tu estadia en este país por todo eso pero también, o muy especialmente, por haberme impulsado a hacer una muestra con mis obras más cuestionadoras que era y es muy difícil que otra sala hubiera albergado. Por haberme motivado a hacer las obras de "infernos e idolatrías", y por tu conducta frente a las agresiones que la muestra recibió: por haberla auspiciado y mantenido a pesar del riesgo que para tu carrera podía significar.

Creo que esta conducta tuya, que te perjudica en ciertos ambientes de la derecha, es una muestra de tu integridad ética que es y será siempre reconocida en los medios culturales de tu país, del nuestro y de donde vayas a trabajar. Gracias Tono y un fuerte abrazo. 20/4/01

# Suicidio ritual de Don Prilidiano Pueyrredón

Por Alfredo Prior

Sólo quien ha vivido en idilio constante con la belleza morirá en sus brazos. Los últimos instantes de los grandes maestros fueron tan armoniosos y exquisitos como lo fue toda su vida. Habiendo cuidado de rimar siempre con la poesía del Universo, estaban en todo momento a punto de entrar en lo desconocido. "El último mate de Prilidiano" aparecerá siempre en mi espíritu como la cumbre de la grandeza trágica. La amistad que unía a Prilidiano Pueyrredón con el Brigadier General Juan Manuel de Rosas era antigua, y alta la estima en que el gran estadista tenía al no menos grande pintor.

Pero, la amistad de un político es siempre un honor peligroso. Era aquel un tiempo cuando imperaba la traición y los hombres no se fiaban ni de sus parientes más próximos.

Prilidiano no era un cortesano servil, y con frecuencia se permitía la libertad de llevar la contraria a su mecenas. Esto originó cierta frialdad en las relaciones de Don Juan Manuel y Prilidiano, lo cual fue aprovechado por los enemigos de éste para acusarlo de haber tomado parte en una conspiración fraguada para envenenar al Restaurador de las Leyes. Con refinada perfidia insinuaron a Rosas que el brebaje fatal había de serle administrado en un mate que le sería preparado por el propio artista. "Don Juan Manuel, el Prilidiano quiere hacerle el mate" - le decían. La menor sospecha bastaba a Rosas para decidirlo a condenar a quien fuera ob-

yecto de la misma a una ejecución fulminante, y no cabía apelación posible a la decisión dictada por la omnipotencia del Restaurador irritado. El único privilegio acordado al pintor fue el honor de darse muerte por su propia mano.

El día fijado para su sacrificio final invitó a sus discípulos a tomar mate en su compañía.

A la hora convenida, los invitados se agruparon tristemente cerca del vestíbulo que antecedia al taller del artista. Cuando con la mirada

recorrían los árboles del jardín, les pareció que el follaje se estremecía y que, a través de la fronda, se oían los suspiros de fantasmas sin asilo. Los fanales de piedra gris en forma de ombúes enanos, que esculpiera años atrás el mismo Prilidiano, formaban fila como centinelas a las puertas del Hades. Pero, una ola de aromas a incienso y tortas fritas les llegó desde el atelier: era el aviso que se daba a los huéspedes de que podían pasar.

Uno por uno avanzaban e iban tomando posiciones. En un caballete de dimensiones descomunales se hallaba colocada la última pintura de Pueyrredón; representaba a Manuelita montada en un lascivo toro negro.

-¡El rapto de Europa!- exclamó uno de los presentes.

En un ángulo del cuadro figuraban escritas las reflexiones de un viejo monje sobre el derrumbe fatal de todo lo creado. Los convidados fueron servidos por Prilidiano, cebador incomparable, uno tras otro. El anfitrión fue el último en apurar el contenido del mate de plata.

A continuación, como la etiqueta imponía, el más distinguido de los concurrentes solicitó la venia para examinar el servicio de mate. Prilidiano dispuso ante sus huéspedes los diversos utensilios. Luego de expresar la admiración que les producían piezas tan escogidas, Prilidiano las distribuyó entre sus amigos como otras tantas prendas de recuerdo de su camaradería.

Para él, solamente, se reservó la bombilla de plata en forma de yará:

"-Que nunca esta bombilla manchada por los labios de la desgracia traiga mala suerte a ningún hombre"- dijo quebrándola.

La ceremonia concluyó. Los invitados, sin poder contener las llanto, le dieron el último adiós y abandonaron la estancia. A ruego del pintor, uno solo de ellos, el más cercano a su corazón y el más querido de todos, se quedó para asistir a sus últimos momentos y cerrarle los ojos.

Despaciosamente Prilidiano se quitó el levitón punzó de ceremonia, lo plegó con cuidado sobre la alfombra y apareció vestido con chiripá y bombachas de una candidez inmaculada. Miró con ternura el brillante filo del facón y lo saludó con estos versos exquisitos:

"Sé bienvenida,  
¡Oh, espada de la eternidad!  
A través de mí  
Tú te has abierto camino."

Y con enigmática sonrisa, Prilidiano Pueyrredón entró en lo desconocido.

# Pequeño daisy ilustrado

rr con rr carril

## Por Daisy

### Ramona

\*revista en blanco y negro sin imágenes que irrumpe en buenos aires en el año 2000. Los textos publicados son generalmente escritos por artistas argentinos residentes dentro o fuera del país. Incluye documentos inéditos. Se recomienda su lectura así como la participación en el café digital

http://ramona.weblogs.com/ Debe su nombre al personaje creado por el pintor argentino Antonio Berni que la presenta entre sus distintas versiones como "Ramona obrera" (1961)

"Ramona costurera" (1962) "Ramona pupila" (1963)

"Ramona stripper y cabaretera" (1963)

### ready made

\*ni arte ni antiarte sino algo que esté entre ambos. Los ready made no son arte sino artísticos. El interés no es plástico sino crítico filosófico, el ready made es un dardo contra lo que llamamos valioso, un puntapié contra la obra de arte sentada en un pedestal, neutralidad y no significación, no debe ser bello agradable ni repulsivo ni siquiera interesante.

\*\*hay un punto que quiero dejar bien en claro, y es que la selección de los ready-mades no me fue nunca dictada por ningún deleite estético. Esa selección estaba fundada en una reacción de indiferencia visual, combinada en el mismo momento con una ausencia total de buen o de mal gusto...en realidad una anestesia completa".

\*nada más difícil que encontrar un objeto neutro

\*el ready made es una cosa inservible

Marcel Duchamp

Tristan Tzara." Conférence Sur "Dada", 1922

### repetición

\*serialidad.

\*la vida misma, no es también una serie de imágenes que cambian al repetirse?

\*Monet es el padre de la serie artística en la pintura occidental. Luego la repetición es tomada por el pattern painting y por el pop art que la utiliza como alusión a la producción masiva que caracteriza a la sociedad de consumo. Como recurso formal aparece como opción a las reglas clásicas de la composición del cuadro. Conceptualmente y a través de los distintos medios, genera un cambio en la dirección de la mirada, propia del arte del siglo veinte.

Andy Warhol repitió hasta el cansancio a la Mona Lisa, la sopa Campbell, la Coca Cola, el billete del dólar. Según Cage, Warhol de este modo establece que todo lo que aparece ante nosotros merece ser mirado.

Andy Warhol repitió hasta el cansancio a la Mona Lisa, la sopa Campbell, la Coca Cola, el billete del dólar. Según Cage, Warhol de este modo establece que todo lo que aparece ante nosotros merece ser mirado.

\*si de cada "cosa" que hay en el universo no hubiera "un montón" sería imposible percivirlas o, mejor aún, el mundo que conocemos, es el de lo que se repite, de lo que hay un montón.

\*la ciencia solo puede percibir fenómenos repetibles.

\*una hilera de ojos no son los ojos de nadie.

### replicante

\*ver copia, \*reproducción

\*de la película blade runners (1982) de Ridley Scott sobre un libro de Philip Dick; clones de humanos que se reconocen por un extraño destello en los ojos.

\*obra maestra de la Bio-Ingeniería. Su ADN está modificado para ir más allá del hombre convencional, tienen una vida limitada de 6 años y son completamente estériles. Carecen de sentimientos propiamente dichos. Harrison Ford, en su condición de policía de establishment los llamaba despectivamente "portapieles"

\*el replicante para sí mismo, es una persona.

\*a principios del siglo XXI The Tyrell Corporation desarrolló un nuevo tipo de robot llamado Nexus, un ser virtualmente idéntico al hombre y conocido como replicante.

Los replicantes Nexus 6 eran superiores en fuerza y agilidad y al menos iguales en inteligencia a los ingenieros de genética

que los crearon. En el espacio exterior los replicantes fueron usados como trabajadores esclavos en la exploración y colonización de otros planetas.

Después de la sangrienta rebelión de un equipo de combate de Nexus 6 en una colonia sideral los replicantes fueron declarados proscritos en la tierra bajo pena de muerte.

Brigadas de policía especiales - con el nombre de blade runners- tenían orden de tirar a matar a ver a cualquier replicante invasor. Los replicantes, buscan de huir de su esclavización, buscan un sentido a su existencia, un porqué a la muerte, la razón de su origen, buscan a su creador, para que conteste a las preguntas que torturan sus mentes. El creador de los replicantes cree haber superado las dificultades que estaban ocurriendo con sus criaturas al desarrollar el nuevo modelo, Raquel (Sean Young) con memoria incluida, es decir un replicante con pasado.

### representación

\*palabra - cajón de sastre que vehicula un equipaje considerado cada vez más embarazoso, palabra sentida a menudo como obsoleta, desacreditada, algo que deconstruir o que borrar.

\*de representar: hacer presente reemplazar, presentificar, ausentar.

\*hacer que una cosa quiera decir otra.

\*forma concreta que habla de una idea.

\*la representación implica la organización de un discurso a través de cualquier medio.

\*la representación puede ser política, un delegado, un representante de un partido en el gobierno o en un proyecto "Los Directores, Actores, Guionistas y Productores representados por International Talents gozan de reputación internacional

\*una figura representa a una idea, a un partido, a un grupo de personas

\*en los siglos 16 y 17 la representación del hombre, observado a menudo al natural, ocupa un puesto de primera importancia.

\*según las Sagradas Escrituras, dios no

puede representarse en forma humana \*arte representativo : término muchas veces utilizado como sinónimo de figurativo.

\*Duchamp pasó años de biblioteca en biblioteca estudiando la conexión entre la cuarta dimensión y la perspectiva y existe una sección entera en la caja blanca que habla sobre esto, también están las analogías entre bi y tri, por ej. gravedad y centro de gravedad corresponderían a perspectiva y punto de fuga. La perspectiva es un artificio para darnos la ilusión de la tridimensión, y luego la anamorfosis, o la perspectiva pervertida que hace parecer a los objetos mas o menos cerca aumentando o disminuyendo su tamaño, si este artificio se extrema se rompe la relación entre realidad y representación, la perspectiva se pervierte, deja de reproducir la realidad (espejos cóncavos o convexos) juegos óptico juegos de palabras, la realidad pasa a ser un juego de líneas y volúmenes que si miramos de un ángulo correcto se recompone la representación.

"hay muchos que quieren admirar la destreza del artista para representar objetos, y lo que mas les gusta es que "parezca de verdad"

E.H.Gombrich

"hay más en lo inmóvil", decía Bergson. Lo que explica el pensamiento de que va a depender en occidente la esencia de la representación, hasta la innovación del motor: lo inmóvil hace visible y las artes plásticas serían una inmovilización del movimiento quedaría la ilusión de ver, de tener el tiempo de ver.

Paul Virilio

El arte del motor

reproducción

\*se dice de las obras que no son originales. El término entra en conflicto cuando se trata de copias de esculturas clásicas o modernas, que se producen a partir de calcos o moldes originales, o de cualquier otro medio de producción masiva que haya ganado valor artístico. En nuestro país y en muchos otros, se es-

tudia y se accede a la información via reproducciones gráficas o fotográficas, ahora digitales. Estas versiones de obras originales, se utilizan como modelos o lugares de verdad. Durante muchos años la mala calidad de estas imágenes obligaron a los artistas locales a imaginar la presencia, proporciones y materialidad de estas obras, gestando así una participación peculiar.

"(.)"el 24 de marzo de 1977, coincidiendo con el primer año del golpe de Estado, Rodolfo Walsh redactó y distribuyó lo que sería su obra periodística póstuma. El texto, conocido como "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar" dio la vuelta al mundo porque constituía el primer desafío público que un civil les hacía a los militares y también porque al día siguiente Walsh - que en ese momento vivía clandestinamente en una casita de San Vicente con su compañera, la periodista Liliana Ferreira- fue capturado por un "Grupo de Tareas" de la Marina, muerto y desaparecido. Walsh hacía circular textos e informaciones que en esos momentos no salían en ningún otro lugar desde la Agencia Noticiosa Clandestina (ANCLA).

Reproduzca esta información, hágala circular a los medios a su alcance, a mano, a máquina, a mimeógrafo. Mande copias a sus amigos (...).rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad".

Del libro "Paren las rotativas"

de Carlos Ulanovsky

"lectura recomendada " Walter Benjamin "La Obra De Arte En La Era De La Reproducción Mecánica," 1936.

### rojo

\*rojo: "afirmación a toda costa"

rojo alerta; bandera roja; barbarroja; el color del sol; estar en rojo; infrarrojo; rojo Juan Manuel; la capa del torero; lápiz labial; luz roja; manzanas rojas; Mar rojo; Matador; Matisse cuarto rojo; máxima velocidad; morrón rojo; pelirrojas; piel roja; pila eveready; plaza roja ;rojas centro cultural; rojizo; rojo bandera de Japón ; rojo Larousse; rojo Standhal;

rojo 168; rojo acción; rojo albergue transitorio; rojo alegría; rojo apagado; rojo asesinato; rojo atención; rojo bermellón; rojo bombón de licor; rojo borgoña; rojo brasa; rojo cadmio; rojo cáliz; rojo candor; rojo cañón; rojo cardenal; rojo carmesí; rojo carmín; rojo colorado; rojo comunista; rojo contra la envidia; rojo coral; rojo corazón; rojo de cólera; rojo de emoción; rojo de vergüenza; rojo déficit; rojo deusa maluca; rojo diablo rojo; rojo dolor; rojo encendido rojo; rojo escándalo; rojo escarlata; rojo excitado; rojo Ferrari; rojo fiebre; rojo fuego; rojo furia; rojo García Lorca; rojo granate; rojo guerra; rojo hambre; rojo herida; rojo hotel alojamiento; rojo infierno; rojo láser; rojo luminoso; rojo malvón; rojo marteolate; rojo misiones; rojo muerte; rojo nota; rojo pasión; rojo peli-gro; rojo perdido; rojo picante; rojo pigmentón; rojo por la lucha; rojo portador; rojo prohibido; rojo protector; rojo protocolo; rojo punzón; rojo púrpura; rojo putaparió; rojo revolucionario; rojo rubí; rojo sagrado; rojo sangre; rojo seductor; rojo semáforo; rojo sexo; rojo tambor; rojo te odio; rojo teatro; rojo teja; rojo telón; rojo tentación; rojo termómetro; rojo tierra; rojo trono; rojo vendido; rojo venus; rojo verano; rojo vida; rojo viruela; ojo volcán; rosas rojas; rubeus; strawberryfields; ultrarrojo; rojo Venecia; rojo Shocking.

\*\* Tú, que ries bermellón"

\*\*\*Yo quedé roja. Descendí levemente bajo mis aureolas nevadas. Pero me resistía."

\*Color rojo combinado con el agua de índigo y azul, se emplea también para la tisis y enfermedades pulmonares en general.

En la construcción de estos términos colaboraron, Marina de Caro, Ernesto Ballesteros, Silvana Franzetti, Daniel Trama, Marina Rubino, Patricia Merkin, Carlos Trilnick, Juana Neumann.

Extraído de Historias del arte. Diccionario de certezas e intuiciones ©texto inédito de Diana Aisenberg

# ¡Avisá!

ramona inaugura ¡Avisá! en la que habrá comentarios, análisis y críticas sobre los más inteligentes, llamativos, ocurrentes, o, por que no deprimentes, avisos de publicidad

## La publicidad se mira el ombligo

ANUNCIANTES: BRAHMA, BAYASPIRINA, BUREAU ARGENTINO DE PUBLICIDAD

Por Kiwi Sainz

La publicidad, ¿un arte? Habrá quien lo dude; habrá quien se ofenda. Aunque nadie podrá negar que es uno de los discursos/recursos privilegiados de la era contemporánea. Hace rato que los consumidores son consumidores de tandas y no tanto por sueños aspiracionales sino por simple diversión. Entertain me!, pide a gritos el público. Parafraseando al refrán: "la paz no es más que un interregno entre dos guerras", los programas de tv podrían ser sólo un pretexto entre dos comerciales, tal como los partidos de fútbol, meras excusas entre dos programas deporti-

vos. La fruición vertiginosa entre figura/fondo (¿la copa o los dos perfiles enfrentados?) es un partido que juegan juntos avisos y audiencia, porque una evolucionó con los otros. De un tiempo a esta parte la publicidad se ha vuelto cada vez más autorreferencial -como la tv, que es la vida misma-: locutores de comerciales como personajes, directores que interactúan con los actores (el director del spot que no se banca al actor de Brahma), zoom outs que muestran la filmación del comercial donde todo se revela como ficción. La publicidad se mira el ombligo y a su vez da otra vuelta de cordón para volverse sobre sí misma como una cinta de Moebius o un dibujo de Escher. Actualmente están en pantalla los comerciales de Bayaspirina: abuela/nieta, bibliotecarias, en los que el conocimiento que

tienen los personajes sobre la eficacia del producto proviene precisamente de haber visto el propio comercial en el que actúan. O el primer comercial de la serie "Dignidad" de Bureau de Publicidad, en el que un (es)forzado travesti termina diciendo: "¡Uy, cómo estoy!" remitiendo a Claudia Albretario de Telecom Personal en clave película de Porcel. Ya no hacen falta en el mundo creado por el aviso recurrir a un "Yo, Carlos Sacca lo garantizo" o a la figura de un dentista certificando la bondad de un cepillo de dientes. La legitimación es la propia publicidad y esto causa -por ahora- gracia. Como si afirmase: "Es solo publicidad... but i like it!". La autocita, el metaaviso es un guiño cómplice entre comercial y audiencia. "¡Meta aviso, meta!" pide la tribuna, así en los avisos como en la cancha.

## La vida, la calle y la gente común

ANUNCIANTE: TELECOM

Por Claudia Sánchez

Sosteniendo la bandera nacional del populismo que a lo largo de los últimos 50 años tanto políticos y publicitarios insisten en perpetuar, Telecom puso en el aire, una especie de remake del tan conocido y conmovedor documental que muestra a Diego Maradona, en sus ya deslumbrantes principios, cuanto todavía vivía en la villa. Ese documental color sepia, que lo muestra de pequeño haciendo jueguitos con la pelota en el potrero, donde es entrevistado y cuenta sus sueños - que en su mayoría se hicieron realidad -. El spot muestra a un adolescente con la gestalt del joven Maradona, haciendo idénticos juegos con la pelota en idénticos escenarios. Las tomas, planos y hasta los comentarios del protagonista, remiten una y otra vez a dicho documental. Mientras entrena corriendo por las calles

del barrio, los vecinos le gritan cosas como: "Cuando vas a laburar" y él les hace un gesto, mientras contesta: "Esto es laburar". Luego se lo ve en su humilde casa, junto a su humilde madre, mirando tele los dos. Suena el teléfono, y en un primer plano vemos el rostro emocionado de la mujer que dice, tapando el micrófono y susurrando: "Del Club Cambaceses". Y nos enteramos así que lo contrataron, todo gracias a Telecom, que con sus tarifas accesibles extendió el servicio a todos los hogares argentinos. El argumento, el guiño, y la edición están llenos de recursos que apelan a la memoria del público que todavía se acuerda del proceso de privatizaciones del dos veces anterior gobierno. Tan nefasto que ni Telefónica ni Telecom lograron mejorar su imagen en diez años de gestión. Hay en él un traslado de los tópicos peronistas acuñados por el menemismo, que operan poniendo en funcionamiento el aparato de significación la estructura del mito. Mientras miramos la pantalla, los símbo-

los se agolpan en nuestra cabeza y reflexionamos sobre el mensaje: "El progreso también beneficia a los pobres". El imaginario nostálgico y melancólico golpea nuestra memoria para que de ella aflore ese sentimiento de identificación nacional y popular: La villa, Evita, Perón, los descamisados, Maradona, y... Telecom. Parece que la publicidad, finalmente, no es tanto novedad, como perpetuación de valores y símbolos. El spot eleva a Telecom a la categoría de mito argentino, y no se equivoca porque a estas alturas muchas generaciones recordaran por algunos años la andanzas de Telecom por estos pagos. (Sin olvidar las de su archienemigo Telefónica). De acción analgésica y desinflamatoria el comercial, funciona como una píldora que intenta contrarrestar dos enunciados, uno inamovible: "Las tarifas telefónicas no se negocian". Y otro sarcástico: "La realidad es cruel pero nosotros le aliviarnos el dolor".

## Me gusta la del bostezo

Por Loreley Armesto y Carlos Moreira

LOS COMERCIALES SON SOBRE TELECOM, TELEFÓNICA, ARIEL, QUILMES Y UNO DE TRAVESTIS QUE NINGUNO DE LOS PARTICIPANTES SUPO RECORDAR EL ANUNCIANTE, ¿QUÉ PROBLEMA NO?

- ¿Sobre cuál vas a escribir?
- ¿Voy a hacer la del bostezo, la de telefónica...
- No. Esa es de Telecom.
- ¿Como otra más de Telecom.?
- ¡No! Es de Telefónica, la del muchacho que vuelve del pasado...
- ¡Ah sí! La de Alfredo Casero...
- ¿Y la de los travestis? La vieron también me gustó...
- No la ví.
- El negocio les va mal entonces el castigo es como en una misa luego de salir del confesionario: Todos a chupar pijas, el contador, el gerente, el director todos.
- Para mí lo de los travestis tiene que ver con una estética masiva, la gente ahora está acostumbrada a todo lo trans, las tetas de plástico, viste que al final... es todo así ahora...
- Y cuál es el anunciante del comercial de los travestis?

- Es de cable...
- ¡No!, es de AT&T
- Del cable que crece...
- Qué mala será, que ni siquiera se sabe de qué es...
- Vi la de un tipo que da pena. Que se hace el gracioso y pone un trapito en vaso con jabón con tal de ganarse a unas rubias que van a comerse un pancho...
- El de Ariel, ah lo odio con toda mi alma a ese jabón Ariel.
- Nunca lo usé, ni siquiera puedo odiarlo.
- Además el nombre Ariel para un jabón, es cualquier cosa. Es evidente que han gastado millones en publicidad, los odios por eso...
- Yo salí con César uno que es burbuja en el polvo Drive, yo salí con el señor burbuja, trabajó con Suar, en Campeones, en una época era tan famoso que la gente le pedía autógrafos y se tuvo que comprar auto, después se quedó sin plata y vendió el auto, y ahora no lo conoce ni el loro. Así es la vida...
- No creas la gente se acuerda.
- Cuando vi la burbuja creí que era una propaganda de Quilmes.
- ¿Por qué?
- Porque en esa época también había una de Quilmes.
- La forma específica no repetida o pecu-

liar para mandar un mensaje es la del bostezo, - También funciona la repetición, lo que hacen es recurrir a un mismo elemento, o recurso simplemente porque funciona... Lo del bostezo me gusta porque hay un cuento oral popular que habla de la transmisión del diablo a través del contacto de la mano o la mirada, y ahí no se si el tipo que lo hizo conoce algo de la historia pero parece que viaja algo a través del bostezo... ¿Qué? Esa es muy buena porque representa el hecho comunicativo. Qué es inevitable comunicarse. - Sí y que no se necesita el teléfono, incluso participa un perro de esta cadena de comunicación que es el elemento idóneo para no comprar ni vender nada. - La inteligencia radica en renunciar aparentemente al producto pero en realidad lo está hace entrar por la puerta grande, logra tu simpatía. - Es una propaganda sobre la comunicación. - Esta eso poético de algo viaja en ese bostezo, marcianos, amor, bacterias... - Transmite el vacío de mensaje, la comunicación vacía del mensaje que es algo muy contemporáneo...

## El nacimiento de un nuevo hombre

ANUNCIANTE: RENAULT CLIO 2

Por Veronica Schneck adhiere Sebastian Friedman

Una carrera. Dos hombres. Uno gordito. Uno bonito. Una mujer. Ella no es la típica niña publicitaria. Parece algo rara, con cierto carácter. Alguno tiene que ganar. Hacemos apuestas por el flaquito, debido a los parámetros instalados por la publicidad. El macho ganador ya ha superado todos

los niveles de autoabastecimiento y omnipotencia. Y ahora, ya no necesita ni a la mujer -aquella que hacía de imagen soporte reafirmando la hombría del varoncito- ni necesita ganar la carrera, porque encima de lindo, es bueno; se apiada, y le cede al gordito la victoria. Total... pobrecito, es gordito. Entonces, el muchachote del film publicitario se siente completo, todopoderoso, sin chica, sin victoria. El auto baja un cambio a modo de falo supersónico que decide no humillar. El

gordito feito, empapado en transpiración, abre dimensiones interesantes para cualquier mujer deseosa. En nosotros está la decisión -ya que el film nos contiene como espectadoras internas a través de la rubia-. Si nos quedamos con el flaquito bonito nos vamos en Renó, - pero seguro que no lo presta- Y si no, nos llevamos al gordito, todo transpiradito. Yo, me subo a la cuatro por cuatro del gordito, sin dudas. Chicas, ustedes elijan.

# El Informe Anal del Estado de la Cultura

Hace unas semanas, en conferencia de prensa, el Secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, licenciado Jorge Telerman realizó su primer informe anual, donde establece sus criterios y compromisos.

ramona, ni corta ni perezosa, le toma literalmente la palabra, a través de sus ressaltados en negrita, que permiten una lectura sintética de los principales temas abordados. Desde ya asumimos la invitación a desarrollar el Plan, incluida en el discurso a través del foro de debate [www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona) (click en "café") o <http://ramona.weblogs.com>. Para empezar nos gustaría constatar presencias y ausencias en las palabras mencionadas en el discurso que leerán a continuación: "cultura" aparece 122 veces, lo que no llama la atención; "política", 17 veces (con 12 menciones a "política cultural"); "plan", 13 veces (7 son "plan estratégico", más otras 2 "estrategias" sin "plan"); "gestión", 7 veces; "artista", 6 veces; "identidad", 4 veces; "sector privado", 3 veces; "capital", 3 veces; "empresarios", 3 veces; "turismo", 3 veces; "arte", 2 veces; "presupuesto", 2 veces; "fondos adicionales", 2 veces; "inteligencia", 2 veces; "talento", 2 veces; "profesionalización", 1 vez; "dinero", 1 vez; "profesional", 0 veces; "expertos", 0 veces; "personal", 0 veces; "ñoquis", 0 veces; "belleza", 0 veces; "poesía", 0 veces.

En una primera lectura surge la duda acerca de cómo se pueden hacer planes, estrategias o políticas, sin mencionar los recursos disponibles o necesarios y a las personas que faltan o sobran para realizarlos. Por suerte, el Secretario de Cultura reconoce en su conferencia que el presupuesto destinado a la cultura en la Ciudad de Buenos Aires es muy elevado, a la altura de los mayores del mundo. Será muy interesante contar en el futuro con precisiones acerca de los montos y los ramos en los cuales se invierte.

Por Jorge Telerman

Para empezar, además de exponer las líneas principales del panorama que presenta Buenos Aires en materia cultural, queremos anticiparles una

invitación:

Al inaugurar hoy lo que dimos en llamar, quizás con algo de pompa, "El Informe Anual del Estado de la Cultura" también los estamos convocando a una continuidad; a un encuentro anual donde, emulando las prácticas de otras democracias, un funcionario da cuenta e informa acerca de sus políticas de trabajo. Y el próximo año, y el otro, y así sin solución de continuidad.

No pretendemos, para ésta ni para las sucesivas, hacer una fiesta glamorosa, ni un acto protocolar;

La idea es abordar -acaso en un contexto menos rígido que lo habitual- un análisis intenso, donde incluiremos ciertos anticipos puntuales, pero no un listado de acciones aisladas con pretensiones efectistas, sino una línea de conceptos que intentan dar el marco para el desarrollo de un bagaje de medidas efectivas;

Es decir, sujetas a la sustancia de una verdadera política estratégica cultural, que pueda desplegarse más allá del corto plazo.

Es importante hablar de lo hecho y por hacer, pero muy especialmente del por qué de las acciones pendientes y cumplidas.

Digamos, en principio, que toda política cultural merece enmarcar sus acciones en un plan estratégico.

Por ello, y con el concurso inicial de algunos de quienes hoy nos acompañan, en pocas semanas más daremos a conocer la creación de un Foro Permanente de discusión de políticas culturales, que a su vez recibirá el encargo de formular un Plan Estratégico Cultural de mediano y largo plazo.

El Foro Permanente de Políticas Culturales, donde convocaremos a los distintos actores del entramado cultural, debe-

rá ser el embrión que nos permita elaborar un plan estratégico donde la intuición, el florecimiento, el compromiso y el consenso se integren a la dinámica creativa donde nacen, crecen y se desarrollan las escuelas y corrientes estéticas.

El concepto de cultura y el de ciudad están indisolublemente ligados. La noción de política cultural, como promoción de las artes y el conocimiento, de la identidad común y el sentido de pertenencia, surge simultáneamente con la noción de Ciudad, como centro, como espacio de todos. A su vez, no hay dato más preciso, ni más elocuente de las aspiraciones y el sentido histórico de una sociedad y de un pueblo, ni una marca más contundente de su desarrollo integral que el que nos ofrece su entramado cultural. Y muy particularmente, el que deriva del lugar que han tenido, o tienen, las políticas culturales públicas.

Por eso, proponer un plan estratégico para la política cultural es, de alguna forma, proponer el marco de discusión acerca de la Ciudad a la que aspiramos.

Buenos Aires tiene una clara vocación de convertirse en una metrópolis de producción de inteligencia y conocimiento y eso, no lo dudo, es una inequívoca definición cultural.

Buenos Aires y nosotros, los que habitamos esta ciudad, hemos vivido siempre dentro de la tensión entre lo establecido y la innovación. No creo equivocarme si digo que ese es el punto central que le ha otorgado a nuestra ciudad esa dinámica tan singular y activa en el plano cultural.

Pero el concepto de innovación dentro del marco de la política cultural pública, debe exceder, y por mucho, al apoyo a la experimentación y a la renovación de las tendencias estéticas. Eso es

condición necesaria, aunque no suficiente para que la cultura siga siendo el motor evolutivo de nuestra ciudad.

Nos referimos a la innovación dentro del marco conceptual de las políticas culturales y sus nuevas articulaciones con prácticas que, en principio, asoman como no pertinentes a las preocupaciones de las políticas culturales como por ejemplo:

- La cultura y sus vínculos con la educación,
- Con los procesos de integración y cohesión social,
- Con el crecimiento económico, el turismo, la industria y el comercio culturales,
- Con las transformaciones científico-técnicas.

Un Plan Estratégico deberá estar a la altura de esos desafíos con la misma intensidad con la que nos preguntamos acerca de cómo garantizar la excelencia artística de nuestros teatros, nuestras escuelas de formación artística, nuestros museos, salas de concierto o espacios al aire libre, festivales etc.

Tal Plan, debe ser el producto de la confrontación y discusión de ideas por un amplio y representativo espectro de artistas, intelectuales, agentes y productores culturales de la ciudad, y no el fruto más o menos iluminado de unos funcionarios devotos de nuestras propias convicciones. La política cultural es demasiado importante como para dejarla exclusivamente en manos de nosotros, los funcionarios de la Secretaría de Cultura.

Desde el Gobierno de la Ciudad queremos comprometernos ante ustedes, para que en nuestro próximo encuentro del Estado de la Cultura pongamos en negro sobre blanco cuánto hemos hecho en relación a algunas políticas de Estado,

para el mediano y largo plazo, que deberían incluir, definiciones y acciones en relación con:

1. Puesta en valor de nuestro patrimonio cultural y arquitectónico: No existe presupuesto público alguno, por generoso que sea, que pueda abordar en soledad tal desafío. Nuestro interés es generar un cambio dramático, tanto del sector público como de la sociedad civil y de los actores sociales y económicos, sobre la importancia que le damos a la promoción y defensa de nuestro patrimonio, tangible e intangible. Desde nuestros edificios y monumentos, hasta nuestras fiestas populares y el Tango. La opinión pública comienza a advertir, cada vez con mayor claridad, que no podrá existir la planificación de un futuro si previamente no se reconocen y valoran las raíces de una comunidad. De todas maneras, la defensa del patrimonio no nos remite solamente a un compromiso con el pasado, sino también a múltiples oportunidades, como las de acrecentar nuestra actividad turística, con los beneficios evidentes que esto trae aparejado.

2. Descentralización, y autonomía, de nuestros institutos culturales, particularmente nuestros teatros y museos. Aliviar las dependencias burocráticas y dotarlas de una mayor capacidad de autorregulación y organización. Un proyecto clave para el Gobierno de la Ciudad, en cuyos mecanismos institucionales ya estamos avanzando, es el de independizar los períodos de gestión de las Direcciones artísticas y culturales emancipándolos de los vaivenes y humores de la actividad política.

Más de una vez, con el Jefe de Gobierno, nos referimos a lo inimaginable que resulta pensar que en París, o Barcelona, pero también en otras ciudades de nuestro continente, a cada cambio de gestión cultural le suceda un éxodo de personas

y direcciones, en los museos, en los teatros, en los centros culturales; en definitiva un naufragio donde rumbos y proyectos acaban abortados por conveniencias emergentes, originadas en otro tipo de coyunturas.

Por último, pero en el mismo rango de importancia, los nuevos mecanismos de selección de dichos responsables, asegurarán que sea la idoneidad el elemento excluyente de tal selección.

3. Par y paso con la descentralización y autonomía, debe implementarse un Sistema de Seguimiento y Evaluación de las acciones y programas, con criterios más amplios que los meramente cuantitativos, o menos aún, de la mayor o menor repercusión mediática que estos tengan. Los criterios de evaluación deben incluir, entre otros,
  - La formación de nuevos públicos,
  - La dimensión económica,
  - La excelencia de los contenidos,
  - El impacto sobre indicadores exteriores a la cultura (económicos, turísticos, educativos, etc.)
  - El establecimiento de una mayor racionalidad entre el ingreso y la inversión en todos los proyectos culturales.
 Es decir, guiados por sistemas de evaluación, de identificación de carencias, de eficacia y justificación, con metodologías científicas y objetivas.

Si una instrucción clara y precisa he recibido del Dr. Anibal Ibarra al asumir la Secretaría de Cultura, ha sido la absoluta prohibición de darme gustos personales. Énfasis esto, porque considero que un funcionario afectado al área cultural, debe sobreponerse a la seducción de la propias preferencias o al criterio estético personal para, en cambio, aguzar su mirada precisamente allí donde quizás esté menos interesado; porque allí puede estar la voz emergente de la comunidad y, con ella, el mandato popular.

# El Informe Anual del Estado de la Cultura

4. La imbricación entre la política cultural y la educativa.

5. Políticas de apoyo a la industria y al comercio de bienes culturales.

6. Plan de inversión para la ampliación de nuestra infraestructura cultural.

7. Creación de fondos adicionales de financiamiento de la actividad cultural.

8. Mayores niveles de excelencia en la formación y educación artística.

9. Fortalecimiento de nuestra capacidad de producción de contenidos y bienes culturales, con especial énfasis en relación a las redes globalizadas y las tecnologías digitales.

10. Creación sostenida de fuentes de trabajo en el campo de la producción de bienes culturales.

11. Aumento de público consumidor de bienes culturales.

12. Sistemas de formación y actualización de gestores culturales.

13. Utilización del espacio público en cooperación con las políticas de desarrollo urbano de las zonas menos favorecidas.

14. Fuerte proyección internacional y nuevos mercados para nuestros artistas y bienes culturales.

15. La cultura como factor redistributivo del ingreso.

El Plan Estratégico, por supuesto, no debe ser concebido como disminución de las responsabilidades que emanan del ejercicio del mandato popular, pero en ese mandato está incluido el imperativo categórico de formular políticas de Estado que pongan a salvo del temperamento del funcionario la definición de orientaciones estables, previsibles, democráticas y participativas.

No se trata de descartar las indelegables e imprescindibles decisiones que un go-

bierno dinámico debe asumir, resolviendo los obstáculos, enfrentando los desafíos y aprovechando las oportunidades. Tampoco desechamos los criterios intuitivos, muchas veces acertados, sino que estamos convencidos de que debemos percibir y explicitar -evitando todo autismo- la justificación de lo que se hace; sometiéndonos al riguroso escrutinio de los resultados, tomando la evaluación como cláusula permanente.

Así, sin un positivismo nato, sino más bien lo contrario, desde el inicio de nuestra gestión, estamos acobados a tener un registro realista y puntual de nuestra área para actuar en consecuencia.

No sería conveniente, ni honesto, negar que ese registro incluye, naturalmente, carencias, fallas y, en particular, ausencia de políticas de Estado para operar en el campo de la cultura. Tampoco intento, en lo personal, excluir las que pudieran resultar de estos primeros meses de mi gestión.

Por lo pronto, voy abstenerme por completo de los justificativos exculpatorios, como el trillado lamento que apela a la falta de presupuesto:

**El 5% anual que asigna la Ciudad para cultura no sólo está muy bien: está a la altura de los mejores del mundo.**

Y, en el mismo sentido, creo que la cultura en la Ciudad de Buenos Aires, y en cierto sentido en la Argentina toda, no debe salir de ningún pozo, porque tal pozo no existe.

Se trata, por el contrario, de dar continuidad a un ascenso progresivo durante el cual, como sucede en todo aprendizaje genuino, se descubren grietas y virtudes potenciales.

**La Primera Encuesta Anual de Consumos y Hábitos Culturales** \* que realizamos en la Ciudad - cuya copia resumida le entregaremos a cada uno de ustedes - responde al mismo objetivo de evaluación y superación. No es posible ponerse metas ambiciosas en terrenos en donde no se sabe a ciencia cierta desde donde se parte.

Se irán agregando mediciones parciales, aumentaremos y echaremos una mirada más segmentada a las distintas alternativas del quehacer productivo y el consumo cultural, tanto para guiar nuestras acciones cuanto para incluirlas en las consideraciones del futuro Plan Estratégico.

Tal como lo anunciara el Jefe de Gobierno ante la legislatura el pasado 1º de marzo, **la Ley de Promoción Cultural**, que en las próximas horas cobrará tratamiento legislativo, **permitirá la inyección de fondos adicionales, por parte del sector privado, al campo cultural.** Medidas como ésta, que han dado resultados estupendos en otros países, sin duda servirán como aliciente para avanzar en la legislación que a nivel nacional impulsa la Secretaría de Cultura y Comunicación de la Nación.

Esta iniciativa es fruto de una necesidad que advertimos y, a su vez, de una virtud: la de habernos puesto de acuerdo y consensuado rápidamente entre las distintas fuerzas políticas de la Ciudad sobre la conveniencia y los contenidos de dicha legislación.

Pero esta vez, de ninguna manera se trata de una buena noticia para el Secretario de Hacienda, ya que esto no nos exige en absoluto de la obligación presupuestaria, sino que, al contrario, nos exige aun más acción, más operatividad e **inteligencia estratégica** para conectar a dos sectores algo distanciados:

**El divorcio entre capitales y cultura debe terminar.** Debemos disolver ese desafortunado malentendido, que ha hecho que durante tanto tiempo se haya considerado un sacrilegio vincular el campo de la cultura con el del capital. **Por supuesto, y mucho más desde las esferas públicas, dicha comunión no debe propiciarse con criterios de mercado.**

Debemos pensarla **en favor del artista y del empresario**, porque es bueno, es productivo y es ganancial para todos que estos polos se reencuentren en el meridiano de una sociedad ávida de producción de sentido.

El programa 'Talento', que también les entregaremos, apunta a lo mismo, a favorecer la participación de las empresas en la promoción de la actividad cultural de la ciudad. Y estamos advirtiendo la excelente respuesta por parte de los sectores en juego, con lo que se suscribe más fuertemente este concepto.

Sabemos, también, que para dar continuidad a esos movimientos es necesario un respaldo estructural sólido. Y estamos consolidando esas estructuras:

Nosotros nos debemos estar a la altura de las primeras ciudades del mundo;

Tenemos, en movimientos y talentos individuales, un capital cultural riquísimo que ya se ha proyectado universalmente, aun con una mínima estructura, lo cual resulta evidentemente alentador pero incompleto, porque es la Ciudad misma la que merece brillar, en una misma tonalidad a la de sus reflejos.

Resulta muy claro:

**Lo que le falta a Buenos Aires no es sustancia sino, precisamente, solidez basal, estructural, continuidad en los proyectos, mecanismos y estrategias culturales.**

**La innovación, hoy, como decíamos anteriormente, significa penetrar hasta lo más profundo de las estructuras, para renovarlas, hacerlas más eficaces, y ponerlas a la altura de lo nuevo, de lo que se está gestando.**

La estructura cultural requiere tiempos y asociaciones que no necesariamente coinciden con las de la actividad política, en sentido estricto, porque son campos de naturaleza distinta.

Y, como dije al principio, las acciones deben incorporarse en función de un plan amplio y no efectista, es decir de una **política cultural continua, duradera y sustentable.**

Un ejemplo de cómo cada acción debe estar contenida en el marco de una **estrategia**, es la decisión de este gobierno que se plasmará esta semana, de hacer una **inversión económica** -y digo inversión sin temor a equivocarme- para permitir el **acceso gratuito del público a la**

**inminente Feria del Libro.**

Tal iniciativa, sobre la que se debe proceder al monitoreo y evaluación posteriores para hacerle toda la sintonía fina que necesite, tiene como objetivo lograr una mayor masividad -otro término al que no le temo, mucho menos en la actual coyuntura económica de tantos argentinos- y que el dinero de la entrada se vuelque a la compra de libros, y con ello colaborar con las alicaídas industria y comercio editoriales.

Pero dichas consecuencias, sin duda bienvenidas y relevantes, no nos hacen olvidar que nuestra mayor preocupación es lograr el objetivo de que el argentino lea más, que reencuentre el placer del formato papel, que recupere, en calidad y cantidad una identidad tradicionalmente lectora. Es decir, formar un nuevo público lector y vigorizar el existente.

Y ese efecto es, por otro lado, beneficioso, tanto para la cultura local como para nuestras industrias gráficas.

Amigos, artistas, empresarios, periodistas:

No soy afecto a los discursos largos, pero esta oportunidad lo merece: Permítame, entonces, plantearles una suerte de panorama cultural desde el cual hemos desarrollado las actuales propuestas:

Como dije meses atrás en la legislatura de la Ciudad, distingo el universo cultural que me toca asumir en tres planos:

**El permanente, el temporal y el eventual.**

Planos que, a modo de conjuntos en intersección, se relacionan, se cruzan, se influyen entre sí.

Partiendo del círculo de lo permanente fue que empezamos a enfatizar en el **patrimonio cultural tangible e intangible** de la Ciudad.

Porque es responsabilidad y obligación de nuestra área, porque es basal en nuestra idiosincrasia, porque cada acción en ese campo potencia y recrea nuestros valores patrimoniales.

Así, la **Subsecretaría de Patrimonio Cultural** resulta del mandato surgente del **sujeito identitario**;

Es decir, el mandato de proteger y fortalecer nuestro patrimonio cultural material, pero también ese otro que se refleja en nuestras tradiciones y la capacidad que estas tienen de ramificarse, de crecer sin perder esencia.

En cuanto al **plano temporal** -aquel donde los bienes culturales proyectan su fertilidad a través de los fenómenos de época -**creando escuela, tendencia, estilo**- constituye una bisagra entre innovación y tradición.

Este es, por ejemplo, el espíritu que subyace a los festivales; de cine, de tango, de teatro, los institutos de formación artística, la actividad del Complejo Teatral, la programación de los museos y los centros culturales.

A partir del plano temporal incrementamos un espacio de intercambio de sensibilidades y experiencias, muchas de las cuales formarán, luego, parte del acervo permanente de nuestra ciudad.

Finalmente, en el **plano eventual**, encontramos el **espacio eminentemente público, de disfrute, de agitación, de participación más evidente.**

Lo revalorizamos por lo que es; el **espacio del encuentro.**

Sin embargo, no podríamos decir que es suficiente. Su existencia resulta necesaria, acaso imprescindible, pero no completa de ninguna manera una verdadera política cultural.

Y a este punto quería llegar con especial interés:

El siglo de Pericles, convencionalmente relacionado con una mano que beneficiaba desde lo alto, desde la decisión vertical de un gobernante, no hubiese sido posible sin la emergencia de sensibilidades populares.

No hubiese sido posible la altísima producción de la Grecia antigua sin plaza pública, sin discusión, sin confrontación.

De la misma manera, estos tres planos a los que acabo de aludir no son en absoluto independientes ni autosuficientes.

Insisto, lo eventual no es puro maquillaje, pero tampoco está en él el actor, ni mucho menos el guión de nuestra obra.

Estos tres círculos son permeables entre sí; simultáneos, interdependientes, casi podríamos decir "simbióticos" porque afectan a una misma vida cultural orgánica enmarcada, consecuentemente, en una misma política cultural.

Mi vocación personal por las acciones culturales estridentes, por la agitación, no debe confundir:

Está supeditada a una creencia mayor, que es, como dije antes, la del mandato popular, y con él, la de una política cuyas estructuras agreguen, sumen y permanezcan en las próximas gestiones.

Buenos Aires produce sentido permanentemente. Y merece más que estallidos aislados, o efímeros fines de semana for export.

Así, en el marco de lo que estoy planteando, creamos, por ejemplo, unidades estables, como el **Complejo Teatral**, o el **Programa de Festivales de la Ciudad**: un festival continuo donde cine, teatro, danza, música y artes visuales en constante exposición, se nutren y proyectan sin solución de continuidad, tanto interna como internacionalmente.

Y por eso, también, queremos generar asociaciones eficaces e inteligentes, no competitivas con el ámbito privado, sino complementarias.

Reconocemos las necesidades y las estamos cubriendo en todos los ámbitos

En lo personal, he planteado una relación inmediata con los artistas, como surge, por ejemplo, de la firma de cada contrato, que a partir de esta gestión ya no involucra mas la parafernalia burocrática previa en-

tre el Jefe de Gobierno y el contratado.

En la misma línea está la puesta en marcha de los Institutos **PROTEATRO**, ya en funcionamiento desde hace tres meses, y **PRODANZA**, que en pocos días más contará con su reglamentación y funcionamiento en relación directa con el Secretario de Cultura.

Esta relación, expeditiva pero no caprichosa, ha generado, incluso un diálogo inédito con los protagonistas clave de la vida cultural, que participan integrando propuestas innovadoras: propuestas que atraviesan cruzando, como dije antes, lo eventual, lo temporal y lo permanente.

A modo de ejemplo, tenemos a **De la Guarda**, con quienes en las próximas semanas empezaremos la construcción de un nuevo espacio público en el Centro Cultural Recoleta, a partir de un acuerdo sin antecedentes, con el Gobierno de la Ciudad. Actitud que quiero subrayar por lo inédita y ejemplar que, anhelamos, genere otras similares.

O el invalorable gesto de **Antonio Seguí** que acaba de donar 331 obras de su autoría al Museo de Arte Moderno.

Deseamos que estos no sean hechos fortuitos, sino el resultado de una nueva perspectiva mutua:

Deseamos que los artistas, los productores y agentes culturales, a partir de acciones concretas de una gestión, empiecen a confiar en una trascendencia conjunta y no en una exposición aislada, epistémica, de su trabajo.

Estamos, creo, ante un clarísimo feedback con enormes posibilidades;

Hay un destino cultural privilegiado y pluralista para Buenos Aires; más allá de la gestión de turno, más allá de los deseos personales, más allá de la coyuntura.

Pero ese privilegio de la Ciudad sólo es posible "privilegiando" una política estratégica que incorpore a la industria y al comercio cultural -editoriales, discográficas, productoras cinematográficas- acompañándolas desde el Estado.

Por eso, y aun advirtiendo los prejuicios que podría generar conceptualmente la idea de mezclar Industria y Cultura, decidimos exorcizar el hechizo, creando la **Subsecretaría de Industrias Culturales**.

Lo hicimos conscientes de que la cultura es, definitivamente, una herramienta de crecimiento, en el sentido más profundo, que tiene que ver con nuestra identidad.

Nos queda, sin embargo, fortalecer la autoestima de Buenos Aires y su producción cultural.

Todas las condiciones están dadas para entramar nuestra producción a nivel mundial; tenemos que poner la vara muy arriba.

Esto implica pensar sin culpa y sin miedo la relación entre cultura y capital, pero también la emancipación de los espacios de mayor contacto con el ciudadano, que es, sin duda alguna, consumidor de cultura y a la vez, exportador de identidad.

Y para todos los que vivimos en esta ciudad, y para quienes nos visitan, argentinos y extranjeros, además de estos compromisos y proyectos estructurales que deben pensarse para más allá de la coyuntura, este año será fulgurante en materia cultural. No pasarán más de tres o cuatro días sin que veamos una acción, un programa, una actividad, que agite, provoque, y promueva el disfrute en nuestra ciudad:

Algunos puntos centrales que dispararán esa vitalidad permanente son:

1. Compra de documentos de valor histórico de nuestra ciudad
2. Arte Urbano
3. Estudios Abiertos
4. Esculturas del Parque de la Memoria
5. Talleres de Serigrafías en la Cárcel de Mujeres de Ezeiza
4. Eventos Barriales de defensa del Patrimonio
5. Mejora del espacio público en el casco histórico
6. Puesta en valor de la Casa de la Cultura
7. Escuela taller de Artes y Oficios del Casco Histórico

8. 20 años del Centro Cultural Recoleta
9. Programas de Museos de la Ciudad
10. Noches de Luna Llena
11. Festival de Derechos Humanos
12. Casa de la Poesía
13. Ciclos de charlas con escritores
14. Teatro Repentista
15. Guitarras del Mundo
16. Ciudadanza
17. Ciclo Nuestros Jóvenes Cantan Ópera
18. Talleres para docentes, en conjunto con la Secretaría de Educación
22. Programa Cultural en Barrios, 600 talleres
23. Día de la Música
24. Programa Los Chicos de la Calle
25. Concurso de Bandas para Jóvenes
26. Talleres para docentes, en conjunto con la Secretaría de Educación
27. Festival Internacional de Cine Independiente
28. Concurso de Tango Hugo del Carril
29. Primavera Animada
30. Participación en la Feria del Libro Infantil
31. Feria del Libro
32. Moda y Diseño, en conjunto con la Secretaría de Producción
33. Colaboración en la Casa Joven
34. Feria del Disco
35. Restauración de la Biblioteca CGT
36. Recuperación de Cines de Barrio
37. Cartografía Literaria de Buenos Aires
38. Escuela de Circo Social
39. Semana del Tango
40. Revista Ciudad Abierta
41. Clases Magistrales de artistas extranjeros.
42. El Teatro Colón en los Barrios
43. Carpa Cultural
44. Recuperación del PADELAJ
45. Carpa Solar
46. Publicaciones barriales
47. Ciclos Musicales
48. Festival de la Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe
49. Realización del Censo de Pymes de Base Cultural
50. Jornadas de trabajo de la Comisión de Preservación del Patrimonio
51. Restauración de películas argentinas
52. Flash 2K
53. AlternatiBa
54. Edición de publicaciones
55. Muestra de Antonio Seguí en el Museo de Arte Moderno
56. Temporada Allegretto 2001

57. Jornadas sobre Patrimonio Gastronómico
58. Festival de Otoño con la Orquesta Filarmónica
59. Ciclo de Música Contemporánea "Bienvenida al Siglo XXI"
60. Muestra Vanguardias Rusas en el Centro Cultural Recoleta.
61. Muestra de Roberto Aizemberg
62. Telescopios en villas y barrios
63. Apertura del Centro de Documentación Teatral y de la Danza
64. Ciclo de Funciones teatrales para estudiantes secundarios con edición de cuaderno pedagógico
65. Lanzamiento de colección de CD sobre textos teatrales y poéticos a cargo de voces de artistas argentinos
66. Ciclo anual de música clásica en el Hall Central del Teatro San Martín

Participación en el Interior del País

Muestra Itinerante de Cine Independiente  
Muestra Itinerante de Primavera Animada

Participación en el Exterior

Festival Grec en Barcelona  
París Tango en la Cité de la Musique  
Buenos Aires en el Teatro de Chaillot, Francia  
Participación en el Festival de Tango en Granada  
Argentinian Tango at Jazz en el Lincoln Center de New York  
Festival RomaEuropa por segundo año consecutivo  
Buenos Aires en Porto Alegre  
Muestra de Cine Argentino en Italia, en conjunto con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Obras de Infraestructura

1. Puesta en valor del Edificio La Prensa.
2. Construcción de la Sala Experimental "De La Guarda", C. Cultural Recoleta
3. Obras en el Centro Recoleta.
4. Remodelación integral del auditorio "El Aleph" que incluirá el acondicionamiento acústico del mismo en el Centro Cultural Recoleta.
5. Restauración y limpieza de la fachada del edificio del Museo de la Ciudad
6. Restauración de la casa histórica "Alto de Elorriaga"

7. Restauración de los museos Perloti y José Hernández.

8. Licitación de los pliegos para la remodelación total del museo de Arte Moderno.

9. Puesta en valor de la casa "Carlos Gardel"

10. Instalación de aire acondicionado y rampa de acceso en el Planetario "Galileo Galilei"

11. Reacondicionamiento de las bibliotecas "Roberto Arlt" y "Ricardo Güiraldes"

12. Remodelación integral de la sede de la Dirección General de Enseñanza Artística.

13. Remodelación integral del Instituto Vocacional de Arte.

14. Iniciación de la primera etapa de reparación y puesta en valor del Teatro Colón.

15. Reparación integral de la carpintería del Teatro San Martín.

16. Modernización y adecuación de los espacios para las diferentes actividades que se desarrollan en el Teatro San Martín.

17. Remodelación de las sedes de la Av. Córdoba y de la Av. Rivadavia del Instituto Histórico

18. Remodelación integral del Centro Cultural San Martín

Dije antes que reconocemos necesidades, entre ellas, mayor profesionalización, eliminación de superposiciones y asociaciones eficaces entre sectores privados y estatales.

Ya abordamos un inicio sumamente prometedor en este sentido, y no tengo dudas de su éxito.

Lo digo sin megalomanía, y con el entusiasmo que me estimula a seguir en este lugar, a la vista de hechos concretos fruto de una política cultural sustentable.

Finalmente, y agradeciéndole a todos la presencia en este encuentro que quiere ser inaugural más que festivo, los dejo con quien, en definitiva, tuvo la audacia de renovar un rumbo para la Ciudad.

Muchas Gracias.

**Nota**

\* Que ramona espera publicar próximamente en forma extractada si la Secretaría de Cultura lo permite.

# Chicas objeto

Por **Martín Di Girolamo**

No hay fuerza más incontenible que la generada por el mismo deseo. Mi obra se centra sobre los objetos de deseo sexual y se desarrolla a través del propio deseo. Deseo de posesión, de manipulación, de dominio y de sentirme ilusoriamente dueño y creador de aquellas imágenes al redefinirlas en su nueva categoría de objetos. En mis obras hablo de la imagen de las "chicas", no de las chicas mismas. De esa imagen construida a medida del consumidor. Mis "chicas" salen de revistas eróticas-pornográficas, europeas y americanas. Mis "chicas" son pornostars. Estereotipos. Mis "chicas" no son personas, son un recorte fetichista de la mujer concebida exclusivamente para las funciones sexuales.

Mis chicas hablan más de quién las construye que de sí mismas.

Es importante que provengan de la imaginería pornográfica. Es importante que el objeto sea la representación de aquello que es consumido en la intimidad y exhibirlo.

Parte de la tensión e interés que pueda generar mi obra se debe en gran medida a este mecanismo de recontextualización, que pretendo que pueda extenderse más allá de tal mecanismo. Es fundamental además que tenga autonomía como objeto en sí, aún desprovisto de la anécdota, transponiendo la carga erótica puntualmente sexual a un campo estético-sensual del propio objeto. Que el objeto-chica, pueda erotizar tanto como una piedra preciosa o un buen diseño de automóvil. Las pornostars se presentan explícitas, impúdicas e irreverentes en la pantalla y en las revistas, y así las pre-

sento, literalmente, pero en una escala reducida, una escala que permite abarcarlas, adquirirlas, coleccionarlas, adorarlas... Una escala de fetiche. En un punto el consumidor de arte visual, experimenta un goce fetichista, y en cierta medida es -desde lo estético y conceptual- una de las formas de lectura que propongo.

Produzco mis obras intentando permanentemente despojarme no tanto de los recursos formales como de los juicios y prejuicios sociales y culturales y de la actitud "políticamente correcta" que muchas veces se contraponen con la posibilidad de experimentar placer con libertad.

De la misma forma reniego de las etiquetas tales como "Arte erótico" y más aún de la dicotomía que todavía subsiste inexplícitamente sobre "arte o pornografía".

# Cóctel amargo para épocas amargas

Por **Alejandro Kuropatwa**.

Para estos días no hay nada mejor que un buen Fernet. Opciones: Hesperidina, Cynard, Ginebra, Tequila, Caña Legui. Vino Patero comprado en Juan B. Justo. Si vas a Florida Garden estos tragos no existen, ni los conocen. Lo más importante: beber bebidas transparentes, nada de Bloody Mary. El vodka está carísimo y el Old Smugler muy barato.

El Barman Argentino (Pichin) más famoso que hizo un libro con dibujos de Divito nos recomienda:

- 3-5 de ginebra
- 1-5 licor de vainilla

1-5 de clavos  
1 golpe de jugo de limón on the rocks  
se prepara en una coctelera y se sirve en un vaso old fashion con cubitos de hielo

1-6 de copa de fruta con Brut  
1-6 Acadama plume wine  
se prepara en una copa flauta decorado con gajos de naranja  
Qué delicioso ser barman!  
Disfrutenlos

## Comprá ya la colección

Serigrafías originales y exclusivas de ramona

Se consiguen en Fundación Start y en Belleza y Felicidad ¡Se agotan!

Pombo  
Passolini  
Chiachio  
Pérsico \$ 50 c/u  
Arellano  
García Saénz  
Eguía  
Jitrik  
Di Como

## Cecilia Caballero

Galería de Arte

Marcelo de la Fuente, Lucas Distéfano, Miguel Mitlag  
Fotografías  
7 al 28 de mayo  
Margarita García Faure  
Pinturas  
31 de mayo al 21 de junio

Suipacha 1151 (1008) tel: 4393-0600/0601  
ceciliacaballero@ciudad.com.ar  
L a V 11 a 13 y 15 a 20 Sábados 11 a 13

## Dabbah Torrejón

arte contemporáneo

Presenta en ArteBA 2001 a:  
Fabián Burgos, Lucio Dorr, Manuel Esnoz, Daniel  
Joglar y Juan Mathé  
Trastienda de la galería:  
Sergio Avello y Cecilia Biagini

S. de Bustamante 1187 (1173) Bs. As.  
Tel (54 11) 49 63 25 81  
dabbahorrejon@interlink.com.ar  
Martes a viernes 15 a 20 hs. Sábados de 11 a 14 hs.

## Del Infinito Arte

Estela Gismero Totah Directora

Presenta en ArteBA 2001 a:

Raúl Lozza, María Causa,  
Analía Zalazar, Natalia Cacchiarelli

Stand A 18

Quintana 325 PB. 4813-8828  
delinfinitoarte@hotmail.com

## Fundación PROA

Imágenes del inconsciente

21 de abril al 17 de junio

Av. Pedro de Mendoza 1929  
C1169AAD Buenos Aires  
Tel/Fax 4303 0909  
www.proa.org  
info@proa.org

## Hoy en el Arte Galería

Directora Teresa Nachman

Presenta en ArteBA 2001 a:

Nicolás Menza, Víctor Montoya,  
Genoveva Fernández: Pinturas  
Aurelio Macchi: Esculturas  
Adolfo Nigro: Miniesculturadas  
Stand B 21

Gascón 36. Tel 4981 4369. Telefax 4981 4311  
(1181) Buenos Aires. Argentina

## Belleza y Felicidad

Galería de Arte

"Ratonas"  
Lola Goldstein y Eubel  
Inauguración 5 de mayo 19 hs.

"Verano"  
Suscripción

Lunes a Sábados de 11 a 20 hs.  
Acuña de Figueroa 900. bellezayfelicidad@hotmail.com

## Plácidos domingos

Tomalos con filosofía

18 hs. en la Fundación START

reservas info@cooltour.org

6 de mayo. Alberto Delorenzini "Vanguardia y neovanguardia"

13 de mayo. Estéban García y Paula Castelli "Filosofías del cuerpo y de la animalidad"



# Cartas de lectores

## querida ramona

El 9,10 que tengo en mis manos me conmueve de distintas maneras. en particular los recuerdos dedicados a Bustillo y Calcarami y en general la mayoría de notas que me hacen reflexionar sobre cómo hablar, escuchar, ver y tocar el arte. Dado el volumen, creo que tengo ramona para un rato, pero quiero reiterar mi pedido de información sobre cómo hago la suscripción desde La Plata, me interesa seguir los pasos de esta forma de leer las artes visuales. justamente en esta ciudad, nuestro gobernador y la Fundación Weiss, nos mostraron más de cien originales de Picasso. El ámbito elegido, probablemente sea el más nuevo que tenemos, pero no el más apropiado. Tuve suerte de ver la muestra un día de paro, feo y lluvioso, lo que permitió eso, ver. Está toda la obra arrebatada en paneles y muy poco espacio delante de ellos lo que significa que con la gran cantidad de

público luego de hacer hora de cola para entrar, se complique el circuito de recorrido. la obra es tan genial que te olvidás de ese gusto que deja ruk- Hauff !! de "picachu para todos". No quiero dejar de comentar para alejandro kuropatwa que hace poco conoció el "bullshot" con la misma receta más un poco de pimienta (el jugo era una lata de sopa Campbell de carne) me dijeron que era un trago yankee y no pude terminarlo. **saludos- martha**

**R. de r: Para suscribirte podés llamar al 4953 6772 y hablar con Gema. Mi vida...¡ojo con la bebida!**

## querida ramona

Ver durante los meses de marzo y abril los carteles callejeros fue una especie de obsesión ya que sé en todo momento chocábamos con la firma del gobernador Carlos Federico Ruckauf acompañando a la de

Picasso donde se anunciaba una muestra de sus grabados. Ya en la exposición en algunos de los pequeños y lujosos folletos que se reciben gratis la firma del gobernador esta reproducida más de una vez.

En la entrada del teatro sigue la "exposición" de firmas en unas pretenciosas, abundantes y gigantescas pancartas. Cerrando la profusión de firmas el catalogo se abre con las firmas de Picasso y la del gobernador y se cierra en la contratapa con la firma de Picasso y para que nadie se olvide una vez más la del "gobernador".

Cualquier espectador desprevenido podría asegurar que en una nueva experiencia grafica un artista neoconceptual llamado Carlos Ruckauf esta exponiendo con todo éxito junto a la muestra de grabados de Picasso.

**romero**

**R. de r: ¿Pablo Ruckauf o Carlos Picasso?**

# Librería Técnica CP67

Podés suscribirte a ramona en cualquiera de estas sucursales

Florida 683 Local 18  
Ciudad Universitaria Pab. III  
MAMBA  
Buenos Aires  
Tel 54 11 4314 6303  
www.cp67.com

# Pasantías

para estudiantes de

Historia del Arte, Periodismo,

Letras, Comunicación

Sociología, Historia, etc

ramona los convoca

para realizar

investigaciones culturales

ramona@cooltour.org

# Diálogos paquetes

Por Zenón Evero y Ben Trovato

10 de abril del 2001  
(Conversación telefónica)

- Salí antes de tiempo de la escribanía y tengo unas horitas sueltas antes de ir a la función del Colón que hacemos, che?  
- Y mirá, en el club oí que en Recoleta hay una muestra que hay que ver sí o sí.  
- ¡No digas!  
- ¡Si te digo! y ya que estamos, pasamos por el Pilar a dejar unos mangos  
- ¡Y a mirar huesitos!  
- ¡Regio!

(En el Centro Cultural Recoleta)

- ¿De qué es la famosa muestra? ¿Algún pintor animalista? No Serra ese que le gusta a Mer que pinta los tigres pelito por pelito...  
- No sé, no me puedo acordar  
- ¡Un trabajo de locos ese tigre...! Si parece que te va saltar en cualquier momento...  
- Para, para may veo una gente reunida... unas letras grandes...  
- ¿Qué dice el cartel?  
- No encuentro mis anteojos!  
- Ahí dice 'V-A-N-G-U-A-R-D-I-A-R-U-S-A'  
- Por ahí el animalista ahora pinta osos  
- ¿Te parece? Desde acá se ve todo medio despatarrado y sin detalles...  
- Entremos igual que tengo las piernas a la miseria de tanto caminar de aquí para allá  
- ¡Dejaste el bastón en el despacho, pilló, ahora me doy cuenta!  
- Me daba no sé que con tanto purretada por ahí encima traerme el bastón y que todos señalaran mira esse viejijo schottto...  
- Tendrían que poner un carrito como los que hay en el campo de golf para llevar a la gente. Senior intendente, se esta olvidando de nosotros!  
- Basta de escenas, que nos miran. Después nos tomamos algo en la Biela y a otra cosa.

(En la exposición)

- ¡Cuántos cuadros puntiagudos!  
- Mejor no acercarse demasiado...

- ¡Pero mira esta mantequera gris... que despropósito!

- Si, ya la vi.

- ¡Mas caraduras imposible! ¿Estará alguno de los autores por ahí? Habría que levantarlo en peso por su atrevimiento!

- A ver, ahí hay una con cara de empleada, preguntémosle

- Señorita venga para acá, queremos saber si es posible hablar con alguno de los artistas de este lugar para hacerle llegar nuestro juicio sobre lo que hacen...

- Hmm... se alejó sin contestar

- Por ahí no habla el cristiano

- Más adelante hay fotos.

- Acá hay una cara que alguuuuuna vez vi (¡...!)

- Che... baja la voz me parece que todo esto es re-comunista...

- ¡No digas!

- ¡Siuuuu te digo...!

- ¡Ojo que no nos vea tu hijo, se puede poner sabés como!

- ¡Ya se como, como el esposo de Mer!

- Che, que cantidad de colores tenía el comunismo. Yo pensaba que era todo colorado, como los federales del monte, ¿no?

- O como los cardenales...

- Que mal gusto... mira si Mer tuviera que decorar el depto con estos colores

- Che ¿pero no sirven un whiscecito? ¿nada?

- Cierto, ni un vodka

- No seas desubicado esto no es el Palais... estos son pobres

- Che, pero parece que igual se pusieron

- ¿Por qué lo decis?

- Y... torcer estas paredes debe haber salido sus buenos mangos.

- Tenés razón, si hasta la torre Eiffel esta torcida

- La habrán torcido para que los aviones no choquen

(En el stand de la exhibición)

- Que "merchandaisin" tan completo, te visten de la barbilla al tobillo

- ¡Libros... videos... huevos!

- Che, ¿le ira bien esta remera al hijo de Elvirita?

- Si, a Nacho le quedaría pintada.

- Pero salgamos a fumar... que no hay aire, no se aguanta,

- Si, poco espacio para tanto mamarracho.

(salen a fumar y caminan dentro del CCR)

- ¿Qué hay de este lado...?

- Cartel... anteojos otra vez... este el de lejos. el de sol...a ver ...a ver...

- "M-U-N-D-O-P-E-R-O-N-I-S-T-A"

- ¡Aaaaaaay! ¡Siento un dolor en el pecho!

- ¿Te sentís bien?

- Si, fue solo un segundo

- ¿Serán cuadros del Tirano?

- ¡Seguro! Mi nieta me dijo que todos los dictadores pintan

- ¿Y a ella eso quien se lo dijo ?

- Habrá sido el profesor... ella estudia Historia del Arte en el Instituto Zurbarán

- Che, cuidado a donde la mandan, que en ese ambiente del arte no te la llenen de ideas y después la pendes

- Es una muestra que todavía no se inauguro

- ¡Mejor que no la inauguren nunca!

(En La Biela)

- Estoy harto... ¡mozo! .... ¿Qué fue al final lo que escuchaste en el club?

- Estoy tratando de acordarme... habia una escultura muy pero muy famosa que venia por única vez...

- ¡No será la Piedad de Miguel Ángel... !

- ¡Pero claro, tengo tantas cosas en la cabeza!

- ¡No me digas!

- Si te digo

- Y esta en el Bellas Artes... Mozo, la cuenta!

- Vamos, rápido, que después quiero pasar por James Smart a comprar un cinturón

- Acá esta el mozo. Tenemos dos cafés y un voto contra Cuba.

(Salen del Museo de Bellas Artes comentando la instalación interactiva de IBM)

- ¡Qué bárbaro! Ya ni se puede confiar en Miguel Ángel

- Yo pensé que estaba la escultura y no un cajero automático

# mayo-junio

Actualizaciones en [www.cooltour.org/ramona/muestras](http://www.cooltour.org/ramona/muestras)

Antich, Alicia	Obra textil	Filo - Espacio de Arte	08-05	al	03-06
Antón, Figueroa, Feld, otros arte ba	"Andando por Casa" Fotografías feria de las galerías	Escuela Nacional de Fotografía La Rural	04-05	al	30-05
Arte Sur 2001	Coletiva (Esculturas y Pinturas)	Alicia Brandy	17-05	al	24-05
Arteaga, Yordi	"El alma de las cosas" (Fotografía)	Alianza Francesa	18-05	al	11-06
avello, biagini, esnoz	pinturas	Dabbah - Torrejón	02-05	al	01-06
Benchetric, Laura	pinturas	Arte Suipacha	26-04	al	16-05
Bianchi, Dora	Grabados	Museo Nac. del Grabado	24-04	al	12-05
Calveira, Marcela	"Susurros" Pinturas	Museo Nac. del Grabado	03-05	al	27-05
Calviño Emma	Técnicas mixtas	La nave de los sueños	25-05	al	31-05
Cañas, Carlos	"Elogio de la Pampa" Pinturas	Centro Cultural Borges	19-04	al	10-05
Candria María Luján	"Indentidad Nacional"	Museo Sivori	04-05	al	06-06
Cerverizzo, Carolina	pinturas	Centro Cultural Recoleta	11-05	al	27-05
Davis, Miles	"La amenaza fantasma"	Museo Sivori	04-05	al	24-05
De Sagastizabal Tulio	Pinturas e Instalación	Duplus	10-05	al	08-06
Deira, Ernesto	pinturas y dibujos del 70	Diana lowestein fine art	22-05	al	28-06
Del Monte, Alberto	Pinturas	Fundación Klem	24-04	al	24-05
Doffo, Juan	Fotografías	Palatina	09-05	al	28-05
dominguez, Flavio	Fotografía	Esc. Nacional de Fotografía	04-05	al	30-05
dominguez, patricia	instalación	Elsi del Río	10-05	al	04-06
Fermat, Deschamps, Oloarte, Lamothe	"4 fotogrados de Veracruz" Foto	Juana de Arco	08-05	al	28-05
Ferrari León	"L' osservatore romano"	Fotogalería Teatro San Martín	05-04	al	06-05
Frangela, Roberto	"argentina Dulce de Leche"	Sylvia Vesco	16-04	al	16-05
Garcia, Aurelio y Homs, Dario	Beato planifeto y Cuadernos	Centro C Borges (multisala)	03-05	al	22-05
Gorbato, Alvaro	Fotografía	Bis (Rosario)	26-04	al	26-05
Goymil, Marcos	"Retratos"	Alicia Brandy	25-04	al	16-05
Grupo Sí	"El informalismo Platense de los '60"	Esc. Arg. de Fotografía	03-05	al	05-06
Helguera María	Pinturas	Centro C.Borges	16-05	al	18-06
Hoffman, Eduardo	"ninfas"	Palatina	30-05	al	18-06
Homenaje a los artistas	Obleas postales	Diana lowestein fine art	10-04	al	17-05
Homps, Gonzalo	Pinturas	Fund.Andreani (Arte BA)	17-05	al	24-05
Kaplan, Daniel	Pinturas	Centro Fortabat	10-05	al	24-05
kemble, Keneth	pinturas	Museo Mun.de la PLata	16-05	al	10-06
Koekkoek, Stephen	Oleos	Ruth Benzacar	09-05	al	09-06
Kopelman Irene	Objetos e instalaciones	Zurbarán	15-04	al	20-05
La historia de Argentina en Francia	Dibujos Argentinos en Francia	La casona de los Olivera	28-04	al	27-05
Lambordini Lorena	Fotografías	Alianza Francesa	02-05	al	01-06
López Marcos	"Como un espejo: el retrato"	Becket	08-05	al	31-05
		Universidad de Nueva York	25-04	al	24-05

Adriana Budich Cnel. Díaz 1933  
 Adriana Indji Rodríguez Peña 2067 PB A  
 Alicia Brandy Charcas 3149  
 Alianza Francesa  
 Fitz Roy 49, Bahía Blanca  
 Ant Thames 1752  
 Arcimboldo Reconquista 761 PB 14  
 Arroyo Arroyo 834  
 Arte x Arte Vuelta de Obligado 2070  
 Artentivo Corrientes 2052 - 1° piso  
 Arteria Córdoba 2916  
 Atica Libertad 1240  
 Bambú Café Av. Córdoba 1415  
 Barraca Vorticista Bacacay 3103  
 Belleza y Felicidad Acuña de Figueroa 900  
 Bis Callao y Pichincha. Rosario  
 Blanca Florida 835 - 3° piso  
 Boquitas Pintadas EE UU 1393  
 British Art Center Suipacha 1333  
 C/C Suipacha 868  
 Casona Cultural Humahuaca  
 Humahuaca 3508  
 CC Borges Viamonte y San Martín  
 CC del Sur Av. Caseros 1750  
 CC Gral San Martín Sarmiento 1551  
 CC R. Rojas Corrientes 2038  
 CC Recoleta Junin 1930  
 Cecilia Caballero Suipacha 1151  
 Centoira French 2611  
 Clásica y Moderna Av. Callao 892  
 Dabbah Torrejón  
 Sánchez de Bustamante 1187  
 Del Infinito Quintana 325  
 Departamentos de Arte  
 B. V. Oroño 1245. Rosario  
 Duplus Sánchez de Bustamante 750  
 Diana Lowenstein Fine Arts  
 Av. Alvear 1595  
 El Gato Viejo Av. Libertador y Suipacha  
 Elsi del Río Arévalo 1748  
 Escuela Arg. de Fotografía Campos Salles 2155  
 Escuela Nacional de Fotografía Bulnes 1383  
 Esmeralda Esmeralda 1274  
 Espacio Giesso-Reich Cochabamba 370  
 Espacio Vox  
 Zeballos y Las Heras. Bahía Blanca  
 Evian Agua Club & Spa Cerveño 3626  
 Facultad de Psicología UBA  
 Independencia 3065  
 Filo San Martín 975  
 Fra Angélico Aristóbulo del Valle 666  
 FM LA Tribu Lobaré 873  
 Fondo Nacional de las Artes Alsina 673  
 Foto Club Argentino Peron 1608  
 Foto Club Buenos Aires San José 181  
 Fotogalería del C. Cultural Sociales Franklin 54  
 Fundación Andreani Suipacha 272

Loza, Causa, Zalazar, Cacciarelli	Pinturas y Esculturas	Del Infinito (Arte BA)	18-05	al	24-05
Lozano, Palmeyro, De Paola, Sabato	pinturas	Fundación Klem	24-04	al	24-05
Malaspina Marité	Fotografías	Asociación Bancaria	01-05	al	31-05
Mastro, Alejandra	instalación	Arcimboldo	02-05	al	19-05
Méndez, Alberto	Pinturas	La nave de los sueños	04-05	al	17-05
mitlag, de la fuente y distéfano	fotografías	Cecilia Caballero	07-05	al	28-05
Molina, Mariano	Pinturas	Alianza Francesa	02-05	al	01-06
Monzo, Osvaldo	"Canto de Sirenas" Pinturas	Centro C. Borges )	10-05	al	03-06
Muestra Colectiva	"Imágenes del inconsciente"	Fundación Proa	21-04	al	21-05
muestra colectiva	"Arte polular brasileño"	C. de Estudios Brasileiros	10-04	al	17-05
Muestra Colectiva	Descubriendo el grabado	Museo Nacional del Grabado	03-05	al	27-05
Muestra del Redescubrimiento	Arte Contemporaneo Brasileño	Mamba	18-04	al	27-05
Nigro, Pedeleiti, Elizalde, otros	"Línea Rioplatense" Pinturas	Centro C. Borges	09-05	al	04-06
Pelaes Teresa	Pinturas	Laura Haber	28-04	al	16-05
Piery Diulio	Pinturas	Bambú Café	03-05	al	05-06
Ponce, Raúl	Pinturas	Centro Fortabat	08-05	al	21-05
Presas Leopoldo	Pinturas	Zurbarán (Alvear)	21-05	al	24-06
Prieto Graciela	"Fotografías porteñas SXIX"	Arte x Arte	03-05	al	31-05
Publicidad Gráfica Argentina del 30	"Esa publicidad... nuestra memoria"	Museo de la Ciudad	02-05	al	20-05
Renes, Cañas, Romero, Julià	arte joven español	ICI	08-05	al	01-06
Robowich, Mariana	Pinturas	La nave de los sueños	18-05	al	24-05
Rodriguez Mercedes, Malaspina Marité	Fotografías y Dibujos	Café Sin tiempo	01-05	al	20-05
Rosalén Graciela	Pinturas	Arte & Industria	03-05	al	17-05
Rothschild, Miguel	pinturas	Ruth Benzacar	09-05	al	09-06
Saez de Dellepiane, Anunciación de Miguel	pinturas	Arroyo (Exposiciones)	23-04	al	23-05
Santander Cristina	Grabado y Pinturas	Zurbarán	27-05	al	24-06
Sanzano Mario	Paisajes en Oleos	Zurbarán	30-04	al	20-05
Saperas, Eduardo	"Paisajes de fin de Siglo" Fotografías	Foto Club Argentino	02-05	al	25-06
Sieburguer, María Elena	"Retrospectiva" Grabados	Museo Nacional del Grabado	03-05	al	27-05
Sobol Ricardo	"Digitando la mirada" Fotografías	Centro Cultural Gral. S.Martín	02-05	al	13-05
Soria, Chino y Erwele, Simone	Arte Digital	Centro Cultural R.Rojas	02-05	al	28-05
Tapia Vera, María Inés	"Juegos a la hora de la siesta" dibujos	Atica	16-04	al	05-05
Toledo, Francisco	Pinturas	Centro C. Borges (Sala 1)	15-05	al	15-Jul
Torres, Martín	"Subacuática" Fotografías	Fac. Sociales (UBA)	03-05	al	30-05
Van Waalwick van Doorn, Gerardo	"Ilusión y movimiento"	Centro Cultural Borges	19-04	al	10-05
Viñas Laura	"Tragedia Argentina" (Instalación)	Centro C. Borges	30-05	al	03-06
Zanela Augusto	"Anamorfas" Fotografías	Centro Cultural R.Rojas	02-05	al	28-05
Zavalia, Chino	Fotografías	Museo Sivori	10-05	al	13-05

Fundación Bollini Pje Bollini 2167  
 Fundación Proa Pedro de Mendoza 1929  
 Fundación Proarte Mario Bravo 960  
 Galería Blanca Florida 835 3° piso  
 Galería El Socorro Suipacha 1331  
 Galería Forma Araoz 2540  
 Galería Lagard Suipacha 1216  
 Galería Portinari Esmeralda 965  
 Gara Honduras 4952  
 Gradiava Arenales 1446 - 4° C  
 Hoy en el Arte Gascón 36  
 ICI Florida 943  
 Instituto Fotográfico Argentino Av. Córdoba 4432  
 Instituto Superior de Arte Fotográfico Arcos 2950  
 Juana de Arco El Salvador 4762  
 Klemm M. T. de Alvear 626  
 La Casona de los Olivera  
 Av. Lacarra y Av. Directorio  
 La Cruzija Tucumán esq. Ayacucho  
 La Nave Moreno 1379  
 Liberarte Corrientes 1585  
 Lo Scarabeo Vicente López 1661 PB 12  
 Million Paraná 1048  
 Museo de Arte Español E. Larreta  
 Avda. Juramento 2291  
 Museo de Arte Moderno San Juan 350  
 Museo de Esculturas Luis Perloti  
 Pujol 644  
 Museo de la Ciudad Alsina 412  
 Museo Nacional de Bellas Artes  
 Av. del Libertador 1473  
 Museo Nacional del Grabado  
 Defensa 372  
 Museo Eduardo Sivori  
 Av. Infanta Isabel 565  
 Museo Municipal de  
 Bellas Artes J.B. Castagnino Rosario  
 Palais de Glace Posadas 1725  
 Palatina Arroyo 821  
 Pérez Quesada Marcelo T. de Alvear 1559  
 Praxis Arenales 1311  
 Principium Esmeralda 1357  
 Roberto Martín Defensa 1344  
 Rubbers Suipacha 1175  
 Ruth Benzacar Florida 1000  
 Sara García Uruburu Uruguay 1223 PB  
 Sociedad Argentina de Escritores Uruguay 1371  
 Universidad de Nueva York Arenales 1658  
 Ursoamarzo Arenales 921  
 Trench Juncal 1629  
 Van Eyck Av. Santa Fé 834  
 Vera Vera 431 2° A  
 Vermeer Suipacha 1168  
 Vida y Arte Boedo 878  
 Vip Arroyo 959  
 Zamora Arte Guido 1831  
 Zurbarán Cerrito 1522