

Premio por fabricar dinero

Fundación Start y ramona llaman a concurso para el diseño de la moneda venus

El venus regula los intercambios de servicios y bienes de una red de artistas, científicos y tecnólogos actualmente en formación

El sistema es simple: entre participantes de la red se paga y cobra en venus, por bienes o servicios ofrecidos, parcial o totalmente

Cada participante ofrece servicios o bienes y fija características y precios (como sucede habitualmente)

Estas ofertas se publicarán en www.cooltour.org y se enviarán por e-mail a los miembros

Los precios se fijan de la misma manera que en la economía común

El venus tiene paridad con el peso.

La Fundación Start y la revista ramona respaldan el Proyecto Venus

La emisión de venus será limitada y controlada

Su contabilidad se hará pública en www.cooltour.org

bases del concurso a ramona@cooltour.org poniendo "bases" en el asunto

ramona

revista de artes visuales
www.cooltour.org/ramona

buenos aires. junio de 2001

ArteBA por Lux Lindner, Ana P. Basualdi y Guido Batistuta,

Thomas Cohn, Stella Sidi, Xil Buffone, Daisy, Inés Acevedo,

Iván Calmet y Santiago García Navarro

Dossier Abstracción: Gandolfo, Ballesteros, Puente,

Basualdo, Guagnini, Siquier y Cippolini

Delia Cancela y Marina De Caro: conversación

Dossier Cancela/pérdida

Parque de la Memoria: polémica

El coleccionista: Juan Cambiaso

Instrucciones para el iluminador del circo, por el Reverendo Prior

Plácidos Domingos: Críticas a "Teoría de la vanguardia" de Burger

por Alejandro Sosa Díaz

Clément Moreau por Romero Brest, de Ana Longoni

13

t.r.e.c. q.t.p.

revista de artes visuales
n°13. junio de 2001

**Una iniciativa
de la Fundación START**

Editor responsable
Gustavo A. Bruzzone
Concept manager
Roberto Jacoby
Consejería editorial
Rafael Cippolini

Editores
Palabra de Artista
Nicolás Guagnini
Investigaciones históricas
Ana Longoni
Crítica de avisos publicitarios
Mariana Vaiana

Rumbo de diseño
Ros
Diseño gráfico
Gastón Pérsico
Electrogurú
Martín Gersbach

Suscripciones
Gema
Distribución
A. Paulo Mazzeo
Publicidad
Karina Farías
Eladia Acevedo (Rosario)

**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

ramona@cooltour.org
Fundación START
Bartolomé Mitre 1970 5B (1039)
Ciudad de Buenos Aires

\$5

Ar Detroy	Morales, María Magdalena	30
Braga Menéndez, Florencia	Braga Menéndez, Florencia	28
Conversación	Cancela, Delia; De Caro, Marina	32
Dossier Abstracción	Gandolfo, Miguel;	16
	Ballesteros, Ernesto;	16
	Puente, Alejandro	16
Dossier Abstracción	Basualdo, Carlos	18
	Guagnini, Nicolás	20
	Siquier, Pablo	22
	Cippolini, Rafael	23
Dossier ArteBA	Lindner, Lux	4
	Basualdi, Ana; Batistuta, Guido	5
	Cohn, Thomas	6
	Sidi, Stella; Buffone, Xil	7
	Daisy	8
	Calmet, Iván	9
	Acevedo, Inés	11
	García Navarro, Santiago	12
Dossier Cancela/pérdida	Herrera, María José	34 y 36
	Laudanno, Claudia	35
	de Zavalía, Víctor	37
El coleccionista	Cambiaso, Juan E.	40
Moreau, Clément; Brest, Romero	Longoni, Ana	58
Mundo meme	Polito, Julián	51
Palabra de Artista	Guagnini, Nicolás	41
Parque de la Memoria	Grupo de Arte Callejero;	44
	Geller, Federico; Lindner, Lux	45
Pequeño Daisy Ilustrado	Daisy	38
Plácidos Domingos	Sosa Diaz, Alejandro	46
S.O.S.	Beltrame, Carlota	54
Textos de artistas	Prior, Alfredo	42
	Cippolini, Rafael	43
Trama	Dobarro, Nora	56
Vent-Altavull d'art	Berger, Timo	29
Vía Libre	García Navarro, Santiago;	60
	Valentini, Juan;	61
	Sarlo, Beatriz	61

Arte doili

Cada mes algo mejor que el anterior. Este número es completísimo y me parece excelente. Hay para todos los gustos, con calidad y hasta cierta unidad natural. No se ha perdido la polifonía ramonesca, como algunos temían. Espero que mis lectores y lectoras opinen igual.

Cada vez más vivo del sostén de ustedes, que dejan su aporte en las cajas, de los suscriptores y de los avisos. Es decir: casi soy autónoma gracias a ustedes.

La gran mutación tecnológica del segundo año se ha producido. Aparece ramona semanal que les llegará por e mail con los comentarios de muestras, novedades, concursos. No olviden enviar su email a ramona@cooltour.org para recibirla poniendo "ramona semanal" en el asunto.

Ahora las notas sobre muestras les llegarán antes que éstas cierren.

Verán que en ramona mensual se mantienen las reflexiones, recuperaciones de textos y artistas, análisis filosóficos e investigaciones históricas, documentos.

En ArteBA lancé un libro bellissimo, la edición especial que reúne los 12 primeros números de ramona. Una golosina para ramonadictos. El ministand en ArteBA fue una gentileza de los organizadores que agradezco mucho.

También tuve el máximo *succés d'estime* al que puede aspirar la argentina media: una doble página en La Nación. Fui finalmente parodiada por Vía Libre, con inteligencia y originalidad. Finalmente un medio que ejerció el poder de la crítica con rigor y empatía poco común.

Con los Plácidos Domingos, un remix filosófico semanal con música y tragos, que ramona recoge cada mes, satisfago mi peculiar forma de entender el hedonismo.

Pronto oírán del proyecto Venus, una sociedad de arte y ciencia, hecha a medida y con moneda propia.

¿Qué más podría pedir al cumplir un año en medio del derrumbe económico y moral de la así llamada sociedad argentina?

Podría pedir que me dieran una mano.

No sé si hacerlo porque ya me han criticado por hablar desembozadamente de dinero.

En mi número 12 publiqué el Informe Anual del secretario de Cultura de la Ciudad (perdón por la errata en el título pero no puedo permitirme correctores pagos). Para mi asombro no

recibí ni un comentario sobre el documento oficial, ni respecto a la gestión cultural de la ciudad en que vivo y que tiene uno de los presupuestos culturales per capita más altos del mundo.

¿Nadie tiene nada que decir?

Parece que a mis lectores no les interesa el dinero, no les interesa el Estado. Quizás hagan bien porque el Estado argentino no sólo es malo: es inútil, es incorregible. No importa quién gobierne.

Tal vez hablar de dinero es poco elegante. En efecto, no se debe hablar de él sino tenerlo. Pero yo como prostituta — como artista — debo tratar el tema muy frescamente.

Quiero agradecer a la embajadora de Anchorena, responsable del área cultural de la cancillería, su promesa de enviar ramonas a todas las agregadurías culturales (ciento cuarenta) aunque no haya podido cumplirla. Lamento mucho los recortes que los funcionarios han tenido en sus salarios y sus presupuestos, aunque más lamento haber perdido tanto tiempo hablando por teléfono con sus secretarios y asistentes.

Una pregunta: ¿a qué se dedican 140 agregadurías culturales si no pueden tener una revista como ramona? ¿No sería mejor cerrarlas y sus costos invertirlos en cultura?

También tengo pendiente una charla con el Banco Ciudad de Buenos Aires respecto de publicidades impagas y apoyos prometidos.

Respecto de los demás secretarios de cultura de la Nación y la Ciudad, debo decir que no han respondido o bien han ido derivando el tema hacia empleados con cada vez menos poder (el famoso "tobogán hacia la calle") o han respondido con cartas burocráticas que serán el hazmerreír de futuras generaciones.

Una subsecretaría de la Ciudad (que ya no existe debido a una importantísima interna que tuvo entretenidos a unos cuantos) me invitó en noviembre a realizar el café ramona, cuyos resultados publicamos a lo largo de varios números. Pero no me termina de pagar, 5 meses más tarde.

Supuestamente no se debe hablar de todo esto. Nunca nadie dice nada. Podría perjudicar en las esferas de decisión.

Pero eso es imposible. A nadie le pueden quitar lo que no tiene ni arrebatarle lo que no le dan.

ramona

Galpón del Escalafón 2001

Por Lux Lindner

(Jueves)

Por algunas cuestiones personales mi ánimo no es lo mejor a la hora de ingresar a ArteBA 2001 y de ahí que buena parte de mi eventual filo este mellado por pucheros. Poco deseo de sangre. Dada la situación del país, que se realice todavía una feria de arte no debiera ser motivo para que uno se dedique a arrojar veneno en todas direcciones, y prefiera conservar lo bueno pensando que si hay gente que está haciendo el mal tiene que ver todavía con la ignorancia, como decía Aristóteles.

Inauguración muy similar a la edición 2000: casi la misma gente en el mismo surtidor de material alcohólico. ¡Y tampoco esta feria escapa a la fiebre del lemongello!

Espeluznante porcentaje de gente que vive todavía con sus padres; proyectos de vida comunitaria en distritos queribles, como Parque Centenario o Almagro.

De Paola (ex Di Paola) a las puertas de un gran cambio o con intenciones de un cambio. Leonora Manuilo (ex Titilancias) que quiere comprar un cuadro de Lux que quedó atascado en un kiosco en 1997 y se está llenando de grasa de panchos (por ahí la grasa mejore al cuadro). Bissolino pierdo el miedo a los rayos X (cuando pienso en Bissolino pierdo el miedo a la oscuridad; el Día del Juicio no será anunciado por trompetas, será el día que veamos a Bissolino asustado).

Mucha nariz serruchada; con razón no hay plata para estatuas de bulto. (¿Existirá el regateo en el mundo de la cirugía?). Fue mi ex-esposa que me enseñó a reconocer el origen de esas naricitas en forma de silla de montar, esos pocitos, esas aureolitas... Todavía a principios del 2001 yo me resistía a creer que todas las modelos están operadas... form follows fiasco. La feria esta señalizada por calles, pero sólo recuerdo el nombre de una: "Torcuato di Tella". Me suena de algún lado, pero más que al arte lo asocio más al ruido de un motor que yo trataba de imitar para tapar los discursos de Levingston, que duraban horas.

Tour con Florencia Pagano y su amiga Gala a la que, en el más horrible francés imaginable (tipo soldado Ryan), un grupo de héroes explicamos cómo De la Vega pasó del encastrismo al Pop, con los ejemplos a la vista. Si nos viera Romero Brest le empezaría a crecer el pelo dentro del cajón. El tour termina en Ruth Benzacar, pero ¿cómo explicarle Berni a un francés?

Polémica sobre si lo primero que se vendió en Arte Ba 2001 fue un Gastón Pérsico o un Juan Tessi. Ambos en el Espacio Abierto que tiene como curador a Jorge López Anaya, incluyendo a galerías como Duplus (sandwich de milanesa Pereira que fue un hit), Braga Menéndez (chorizos en el jacuzzi Calmet que fueron otro hit), Sonoridad Amarilla (que puso el matamoscas eléctrico para que tanta carne no se deteriore), Belleza y Felicidad (con atmósfera de oficina pública). Lo que compraría para mi casa; la obra de Leda Catunda en Luisa Pedrouza. Aunque como no tengo casa, ni la tendré en un pla-

zo a determinar, por ahí esté perjudicando a Leda al decir esto.

(Domingo por la tarde)

Febriil actividad en Espacio Abierto. Nota de color; los pañuelos de Mortarotti.

(Domingo por la noche)

Fiesta en el Museo Renault para los expositores de ArteBa 2001 (mucho museo pero a que no tiene un cuadro de Ernesto Sábató); predominio de la tercera edad, que ni siquiera vino con sus escorts. Form follows fiasco.

Ausencia casi absoluta del mundo del arte; Pombo en el escenario, Di Girolamo entre los sandwiches, la gente de Galería Blanca y Duplus desplazándose en falange.

Se echa de menos a los parásitos que habitualmente vienen a tomar champán y a elogiar al Méndez, que tanto les dio.

Lucha encarnizada por las bandejas de comida, minipizzetas que devienen platos voladores. Al principio todos están hambrientos y manotean lo que venga; después ya con algo en el estómago se ponen a criticar la carne que llega al final. Los mozos luchan por su sueldo, y se lo ganan. En Suiza me esperaba un trabajo similar al de estos héroes de la bandeja, pero el 26 de marzo ya pasó, me parece.

A Jacobo Fiterman le dicen Fito, y aunque su discurso el Museo Renault puede haberse prolongado un tanto, siempre será preferible escuchar hablar a este Fito que habla... en lugar de ese otro Fito que canta.

Tras el discurso, bandas que tocan música de los '80, o que tiene instrumentos de los años '80 o un sonidista de los años '80. Bajista muy parecida a Divina Gloria.

Después ni siquiera eso; el escenario copado por piqueteros de la melancolía que tocan zambas o ritmos afines; el lugar se vacía con rapidez pasmosa (y entendible). La gente en torno a Braga Menéndez viendo a dónde ir a bailar, aunque luso aclara que Buenos Aires domingo a la noche no pasa nada. Y si alguien sabe de fiestas, es luso. Tiene un tratado inédito sobre el tema, que busca editor.

Con el debate en un punto álgido, optó por la huida en medio de la fría noche.

Al día siguiente, charla con Meana en el taller de Thames. Apenas nos encontramos, me dice:

-Ayer vi de vuelta el Hamlet de Kenneth Branagh, no me acordaba que en una parte Charlton Heston hace un monólogo sobre la guerra de Troya.

-¡Ah!

-¡Esa parte donde intercalan una escena de la Odisea. La destrucción del palacio de Priamo, que interpreta John Gielgud!

-¡Ah!

-¿Te acordás quién hace de Hecuba? ¡Judi Dench!

-¡Ah!

-¡Ah!

-¡Cómo labura esa Judi Dench!

-Y... ¡hay lugares donde no falta laburo!

¡Vaca yendo gente al baile!

Por Ana P. Basualdi y

Guido Batistuta.

Enviados especiales a Arte BA 2001

“Chuchi – rechuchi!” decía el Nono Pugliese abrazando al tan recordado Jean Cartier y su inolvidable María Fernanda hace ya tanto, cuando vimos entrar a una despampante Dalila Puzzovio con esas plataformas tan hot. ¡Esa chica era lo más guau de lo guau! ¡Un parámetro difícilísimo de superar del chic-ismo internacional porteño! Pero lo cierto es que los años no ablandan solamente las carnes, y todo se fue cayendo, pero... se nos vino la sorpresa, che. ¡Y qué sorpresa! Tan precisamente con un aroma patrio a chinchulines que ni te cuento.

Llegamos tempranito con Guido a la inauguración de Arte BA. Guido, inquieto, empezó a torturarme con el ríntin que había un complot: “¿Ves? ¡Se pusieron todos de acuerdo para que desentonáramos!” Y la verdad es que tenía razón. ¡Qué espectáculo más inquietante! Más, mucho más top que la muestra misma ¡un desfile de gauchos renacentistas! ¡Cuánto brocato y refinación criolla! ¡Más patricios que el banco que se fundió! ¡Todo el año es la Rural!

El primero que nos incendió en encéfalo fue Juanca (Juan Cambiasso), de look inigualable, un bombonazo maduro y telúrico: sombrero gacho de alas largas, poncho patria, calzoncillo cribado, botas de potro y espuelas nazarenas con rebenque argolla de lujo.

El otro que empardaba al mismo Comodoro Cadete Güiraldes era el el gaucho glam Federico Klemm, vestido con blusa corralera, faja violeta y cinto chanchero, chiripá de merino negro con trenillas y punteado de monedas y unas brutales espuelas lloronas.

Pero sombra no pudo hacerle a la divina de Silvia de Ambrosini, que, muy chinita, se nos vino con sombrero panza de burra, corralera punzó y boleadoras potreadoras a la cintura.

Mención especial para el amoroso de Guillermito Kuitca (para nosotros siempre será un nene, un paisanito nene); ahí estaba con su pajilla de jipi – japa, ponchito apala y a pesar del frío, en patas.

Recopadas, también, las pilchas de Marcelo Pacheco, que lucía en tanto morro de manga, culero de tigre y verijero a la cintura.

A su lado, paquetísima, Alicia de Arteaga, con sudadera, carona, recado, cincha de piola, cojinillo de perico ligero, sobrepuerto de badana muy bien sobada, sobrecincha y baticola.

Con ellos paseábamos por los pasillos de la Feria cuando vimos el Stand de ramona. No teníamos ni idea que el Boom editorial del año se nos apareciera así, tan esplendoroso. Nos encantó el versito que oficiaba de frontispicio:

“Al verla ansina a Ramona con su vestido floreao
Se me hace mate cebao con la espuma copetona”

A Guido lo sorprendió una de las nuevas obras de el eterno joven Fabio Kacero, animador festivo de los Plácidos Domingos, que expuso unos enormes colchones de esos que hace pero con forma de bota de potro. ¡Ese sí que pisa fuerte!

A propósito de sus propias botas de potro, nos comentaba Juanca, que la primera tarea de amolde se hace sobre las propias piernas del usuario, engrasando los pies y piernas para facilitar la entrada y salida; se calzan ambas botas metiendo el pie por la abertura mayor hasta que la punta del dedo gordo amenaza con salir por la abertura menor. Flor de metáfora, che, otra que relaciones carnales y riesgo país.

En eso estábamos cuando la vimos entrar a la infatigable e infatigable y preciosa Fortabat, corriendo y al grito de “no sé lo que compro pero lo compro ya”.

Otro que se vino espectacular fue Alfredo Prior, disfrazado de porrón de ginebra con un collar de chifles; acerca del collar de chifles del reverendo Prior nos informó sotto voce Tatato: “la guampa en el campo se usa y se presta para innumerables usos. Se la emplea para utensillos de fabricación casera. Serruchada y con un fondo postizo de madera de ceibo o sauce mimbre, como vaso y hasta como mate. Para ser rasquetas con las que se refriega las costras de las ovejas muy sarnosas, para anillos, virolas o pasadores de rebenques y areadores, para botones de preparos y etc, etc, che”. También causó sensación (¡y tanta!) la entrada de Gutierrez Almibar montado en un pinto con silla lomillo antiguo con bastos de chorizo.

Sensación tanta y mucha como el cuadro de Cesareo Bernaldo de Quirós, que se exhibía en el stand de una de las galerías más finas, titulado “Duelo a lanza entre los comandantes Gil Aguirre y Pampillón de San Borombón en paso del Pache”. Una obra de fuste que emparda con la comentaban el mismo Prior y su secuaz Cippolini en la edición anterior de la Feria: “Dos viscachas en pose de combate”.

Casi una metáfora del eterno retorno, pero a medias. Porque nadie regresó ya que nadie se fue: Arte BA, a estas alturas, es como un cálido poncho que nos protege de la grosería general y la mersada imperante.

Participando en ArteBA como extranjero y contemporáneo

Importante galerista brasilero pide calidad y ataca a la tanza

Por Thomas Cohn

Después de cinco participaciones en la (excelente) FIA de Caracas quedamos como una de sus viudas a partir de los temores surgidos en las áreas económico-políticas con el nuevo gobierno.

La posibilidad ArteBA para una patota de nueve galerías brasileñas venía envuelta en papel Mercosur, facilidades con el transporte de obras y la secreta ilusión de todos de -también- encontrar un lugar en la colección Costantini ya que para Blaquier y Fortabat estaba un poco tarde. Bueno, en última hipótesis alguna de las otras colecciones que Piquero declamaba en sus visitas.

Las cosas no funcionan así, mucho menos inmediatamente. Son pocas las colecciones digamos internacionales, pequeño el conocimiento de la mayoría de los periodistas que cubren ArteBA sobre la escena mundial e inexistente un diálogo con cualquiera de las galerías extranjeras participantes como también hay una falta de familiaridad con los nombres que las mismas manejan. La venta de un Antonio Dias de primera época y algunas declaraciones de éxito provocaron una distorsión de números y expectativas. El resultado final de ArteBA-9 se encargó de colocar las cosas en sus lugares; quien volvió en 2001 sabe lo que le espera y lo que puede esperar. Mejor así.

Sí, es verdad que el cliente ArteBA es "nacionalista" en su casi totalidad (un fenómeno que se repite en la mayoría de los mercados). La posibilidad de catequizarlo existe, pero requiere un detalle llamado tiempo. Sí, ArteBA tiene casi 80% de galerías nacionales y no hay todavía un esquema de selección por calidad. Y sí, Argentina, mismo sin culpa de ArteBA está alejada de los centros culturales más importantes y los fletes cuestan caro. Y todavía Argentina le debe plata al FMI, la situación económica es crítica y etc. etc. etc. Por el otro lado, los coleccionistas - los argentinos y los otros - tienden a sofisticarse y a buscar cada vez más la calidad en

desmedro del pasaporte del artista. Se crean instituciones culturales (museos, centros) buena parte con fondos para adquisiciones de acervos.

En cuanto a ArteBA, hay indicios de que están entendiendo la oportunidad que está a su alcance de transformarse en La Feria Latinoamericana competitiva. A los pocos han conquistado galerías de Brasil, Chile y ahora México. Pasos próximos serán ciertamente más duros: convencer galerías americanas y europeas importantes. (Ni la FIA-Caracas lo ha conseguido). Internamente es imprescindible la creación de parámetros de calidad (una medida felizmente prometida); una tarea igualmente difícil ya que las galerías "comerciales" son las más numerosas cuantitativamente y poderosas políticamente. Lo ideal sería la entrada gradual de un contingente de galerías extranjeras - de buena calidad, obviamente - sustituyendo las más prescindibles. Un buen ingrediente adicional: la complicidad de los medios de comunicación con mayor presencia de información crítica en lugar de la mera información biográfica o la compilación de nombres famosos. Dentro de la feria habría que convencer a quien sea que colgar pinturas con tanza y anzuelo era un sistema usado durante el impresionismo. Hay galerías desprevenidas teniendo que improvisar y pasando vergüenza injustamente. El sistema de mensajes por micrófono está siendo menos estridente que en 2000 pero todavía incomoda. La premiación de "mejor stand" podría (y debería) ser abolida. En cambio, la parte administrativa (atención del cliente) está a la par de las mejores ferias.

Hay en todo esto un capital, un arma que debe usarse en el futuro: la aparición de galeristas emergentes como Dabbah y futuro: la aparición de galeristas emergentes como Dabbah y Torrejón (una selección excelente), Crom Carvajal y el grupo presentado por López Anaya con una nueva generación de artistas, como también la presencia - cada vez más evidente - de jóvenes coleccionistas con un repertorio de intereses cuyos límites ni se reducen apenas a las artes plásticas ni tampoco a las fronteras geográficas.

ARTE BA. "ESPACIO ABIERTO".
CURADOR: JORGE LÓPEZ ANAYA
BELLEZA Y FELICIDAD,
BIS (ROSARIO),
DUPLUS,
FLORENCIA BRAGA MENÉNDEZ,
GARA
SONORIDAD AMARILLA
17.5 AL 24.5. FERIA RURAL DE PALERMO, PABELLÓN "A"

Reality art
Por Stella Sidi

Despojado ambiente donde se gestan pasiones y prisiones actuales, claro, no se notan...están tamizadas, como los reality shows.

Juan Tessi nos intriga con sus pinturas que parecen fotos, por el tamaño y la realización, la diferencia es que construye la historia y la aprisiona, no es la instantánea de la realidad. ¿Martín Di Paola juega o profetiza?, su robot de colores planos, brillantes ¿nos observa o lo miramos? Ivan Calmet con su técnica mixta digital y una estética kitch, nos descoloca. "Chorizo" que ha sufrido una dolorosa metamorfosis a fuerza de convertirse en un ser sin posibilidad de ver ni sentir, el ojo aparece en otro lado, pero solo, me viene a la mente "estados alterados", magnífica película de ciencia ficción y además ¡el chorizo nos representa con toda fidelidad! Valeria Maculán expone delirantes cajas con dimensiones sin final, ¿serán las de Pandora?, pero éstas como pertenecen al 2001, no se pueden abrir, sólo se miran, lo cual las hace más tentadoras! Estos artistas están contenidos y difundidos por una joven y talentosa curadora-marchand: Florencia Braga Menéndez.

"Belleza y Felicidad" que tienen como directoras a Fernanda Laguna y Cecilia Pavón muestran las obras de Ezequiel García, Lucía Fink, Gabriela Forcadell, Guillermo Ueno, Ana Ziliani. Cinco tamaños de fotos de belleza y felicidad acotadas en escenas congeladas donde todo es armonía menos las verdaderas rotas, ¡jalgo acecha!

Aili Chen nos sugiere "Intimididades", estimula el voyerismo, pero en lugar de encontrar al árabe y su amante encontramos el desierto. "Gara" con su directora Cecilia Garavaglia, la presenta.

Leonardo Battistelli y Luján Castellani juegan con las formas abstractas en una suerte de danza luminosa conjugadas en atractivas fotografías. "Bis" galería de Rosario (Andrea Begino) los representa.

"Sonoridad Amarilla" (Livia Basimiani y Francisco Javier Ríos) muestran a María Antolini quién con su instalación digital nos previene ¡del peligro de los insectos malignos!

Finalmente dominando la escena se impone "Homenaje al ságuiche de milanesa" de Sandro Pereira (Galería "Duplus", Santiago García y Lucio Dorr) Inconfundible ícono nacional, cómic de la realidad cotidiana, del almuerzo barato y rápido, manjar de los tiempos simples. Escultura que desmitifica lo eterno y sublime.

Que broten los puntos rojos
Por Xil Buffone

La plaza abierta es un espacio aireado a los nuevos lenguajes contemporáneos mixtos, allí se presentan seis galerías: proyectos independientes que trabajan a pulmón en un momento de recesión respiratoria.

Preside la escena el "Homenaje al ságuiche de milanesa" de Sandro Pereira: un gran gordo de yeso blanco que sujeta su colorido y rechoncho ságuiche entre manos. Versión de botero tucumano con un toque de grotesco humor monumental donde el pop chorrea aceite. (Galería Duplus).

Galería Blanca -con óptimo montaje- abre su ángulo blanco a constelaciones de retratos grises en pulcra multitud, pinturas de figurines familiares en miniatura de Juan Tessi. Ivan Calmet con arte digital, recreando la psicodélica piletta de venecitas celestes con chorizos nudistas surfadores. Le siguen las cajas horizontales de Valeria Maculán, austeros paisajes abstractos, vitrinas de texturas mentales con retazos de materiales concretos.

Belleza y Felicidad captó el espíritu de "puesto de feria": allí desplegó su mostrador y sus encantos, ofreciendo objetos seductores varios de pequeños formatos a precios accesibles: cuadernos de artista (Lindner), almohaditas con caras de pañolenci de Gastón Pérsico, revistas de poesía, fotos, souvenirs de artista y la voluminosa compilación de ramona 1/12 sobre la mesa.

En frente, el rincón de Gara insuflando brisa oriental: desde el silencioso rincón negro de "Intimididades", una leve instalación lumínico-textil de Aili Chen.

Galería Bis de Rosario presentó -en un reducido espacio- fotos desplegadas en dos trípticos verticales: las tomas subacuáticas de reflejos azules de Leo Battistelli y las luces en danza detenidas por el vertiginoso pulso de Luján Castellani. Obnubilaciones al lente objetivo de la cámara atravesada por el movimiento turbio de los humores.

Bis también presenta a la revista que produce: con textos críticos de artistas y teóricos.

Muy cerca, en Sonoridad Amarilla: la electricidad de los insectos catódicos de María Antolini, un cubo metálico con rejillas horizontales que contiene un monitor de TV con bichos zumbando, mientras carteles en las paredes advierten y desafían al espectador a tocar la rejilla y recibir una descarga eléctrica.

López Anaya recorría satisfecho su plaza abierta a las seis nuevas galerías y nuevos lenguajes con un impecable traje azul. A metros de la plaza central de Arte BA X, un doberman con cabeza de gallo está echado sobre la alfombra gris de la galería Thomas Cohn. Mitad perro, mitad ave, los destellos negro-verdosos de las plumas bajan por el cuello canino que ya es pelo tupido y mito... la obra contemporánea de un alemán que trabaja en taxidermia es una imagen impresionante. Es que tal vez el arte contemporáneo sea una invitación a una playa desierta donde descansa una efígie con electricidades y enigmas dormidos.

Mitad mental/ mitad animal, el mamífero trasplantado del arte contemporáneo observando tieso cómo Badií es desempolvado y homenajado a instantes de morir, mientras, Delia

Cancela muestra las cenizas sordas de su tragedia... En la inauguración, se oye un mar de rumores de gentes hablando en varias lenguas: recordando, olvidando y brindando en un aire enrarecido por la incertidumbre... deseando vender y que los puntos rojos broten de la paredes, para así sobrevivir y existir para el próximo Arte BA.

**"La pepita es el plato del día"
Por Daisy**

Para grandes y chicos, para todos los sexos, para todos los sentidos. Esta Galería de arte y emporio propone ocuparse de todos los planos que dignifiquen el trabajo en el arte. Livia Biasmani y Javier Ríos nacen como dúo con "Habitat De Inmersión De Dispersión Permitida", un miércoles a la noche de 1998 en el Viejo Podestá. Envuelven el Podestá con 5000 metros de plástico. Trescientas bolsitas con líquido de color cuelgan del techo; crean paredes falsas formando cubículos que provocan la asfixia de varios. En cada uno se desarrolla otra actividad. Se convocaron fotógrafos con proyecciones de diapos, música electrónica. Dicen que aquí aparecen los ovnis de Benito Laren. El piso está cubierto de colchonetas inflables. Anuncian que próximamente, se viene 'Hábitat II'. Este dúo que debe su nombre al gran Kandinsky abre su propio espacio propio en junio de 1999, en la calle Fitz Roy 1973. Aspiran sostener un espacio donde la gente pueda conseguir lo que busca. No tienen padrinos ni económicos ni intelectuales. Se autoabastecen con el emporio y lo que denominan, el hábitat alimenticio. Un lugar para comer comida casera que

refiere a un plano mas de la insinuación del arte y el alimento. Se consideran ante todo, galería de arte. En Sonoridad Amarilla, galería y emporio, hay obras de arte, regalos, ropa, música, comida, en suma :alimento. Alternan budismo con música electrónica. Sonoridad Amarilla huele a incienso puro y a esencias exóticas. Suena PIZZICATO FIVE. Te alimentan con PEPITA: Un kilo de pepita equivale a tres kilos de carne y seis litros de leche en valor proteico. (¿Es el alimento del futuro?) Los chinos la venden como trocitos dogui, los adventistas en tiritas. Ellos alternan la forma de la pepita, según el plato del día. Los artistas que se encuentran en sonoridad son Mario Bortolini, María Antolini, Sergio Gravier, Massimo Oliviero, Benito Laren, Diego Grünstein. López Anaya elige para representarlos en Arte BA a María Antolini. María Antolini en Arte BA, presenta un cubo de 50cm cúbicos que contiene un monitor de PC que se ve a través de una ventana al frente del mismo. Esta ventana está cruzada por varillas metálicas que producen al tacto, una corriente eléctrica. Un cartel indicador advierte a los visitantes del peligro leve al que están expuestos en el caso de tocar la obra. Las consecuencias de este acto son delegadas a la responsabilidad del espectador. En el monitor se ve una rápida sucesión intermitente de imágenes de insectos. Un radiador. No hay vendetta, dice la artista es una observación en relación a cómo sienten otros seres. ¿cómo sienten los insectos? ¿cómo mueren los insectos? Esta obra fue parte del proyecto Sensorial Mediática, evento multitudinario que sonoridad Amarilla organizo junto al Atajo y al estudio Juan Doffo, durante tres días consecutivos.

Evento para atentos

10º FERIA DE GALERIAS DE ARTE. ARTEBA 2001
PREDIO FERIA DE PALERMO
DEL 18 AL 24.5

Por Iván Calmet

Laberinto de lujo. Bebes, niños, jóvenes, adultos y ancianos pudieron apreciar o apenas observar el fiel reflejo del heterogéneo cuerpo galerístico argentino en ArteBA 2001. Casi todos sabían muy bien a lo que iban, unos buscaban Alonso, Pérez Celis, Cañas, Aranovich, Gorriarena, Iniesta, Gambartes, López Armentía, Kuitca o Castagnino; otros buscaban Bénédict, Macció, Pettoruti, de la Vega, Badii, Kosice o Berni. Todos hallaban su fruta preferida dentro de las ensaladas sosas, edulcoradas, dulces, deliciosas, desahbridas y sobre todo amargas, agrías y envenenadas. La distribución democrática de los stands dejaba el campo libre para que el público curara su propio recorrido. En la feria todo estaba junto, lo museológico con lo galerístico, las grandes con las mini galerías, las nacionales con las importadas, lo nuevo con lo viejo, lo caro con lo exagerado o el óleo con la PC. Sólo el ojo despierto, curioso y atento encontraba los tesoros si recorría minuciosamente el gran circuito (1) stand por stand; pero eso sí, varias vueltas. La convivencia pluralista obligaba al atleta de la mirada a no distraerse ni por un segundo. Sólo los muy entrenados sobrevivían a los obstáculos de la obviedad mezclados homogéneamente por doquier. En un mismo stand se podía encontrar obra de Grisha Bruskin con Roux, de Magariños con Adolfo Nigro, de Raquel Forner con Silvina Benguría, de Berni con Norberto Gómez, de Ángel Dellavalle con Juan Carlos Distéfano o un barcito con las obras del Taller la Estampa de la cárcel N° 3 de mujeres de Ezeiza. Si pensamos que bajo un mismo techo metalúrgico convivía plácidamente una obra de Federico Klemm con dos de Divito, una de Prilidiano Pueyrredón y varias de Roberto Aizenberg; el resultado final fue positivo, más allá de los inmortales estorbos y bodoques expuestos. La inclusión de un espacio para que López Anaya curara a galeristas y curators de los nuevos ámbitos del arte fue una decisión muy acertada e importante, ya que pasaba a ser el oxígeno necesario para un ambiente inevitablemente contaminable. **Un museo súper.** Tras recorrer exhaustivamente decenas de veces ArteBA 2001, elaboré una lista de obras que seleccionaría para un súper museo. Y son:
- De la Galería Daniel Maman Fine Arts colgaría sin duda el enorme óleo "Retrato de familia" que el maravilloso Prilidiano Pueyrredón pintó en 1856 con aristocráticos colores soleados. También el cuadro "Cara" (1968) de Rómulo Macció en un estilo que sorprendió a muchos. Dos pequeños paisajes al óleo; el sereno "El lago azul" (1921) de un sensible Pettoruti y el paralizado presurrealista "Día de viento" (1927) de Berni. El collage de Libero Badii (imprescindible a la hora de examinar

la obra de Bénédict) y el delicado dibujo-collage de Jorge de la Vega.
- De la Fundación Federico Jorge Klemm seleccionaría el gran cuadro de Deira de 1965 (de lo mejorcito de su producción) y la magnífica fotografía digital " Transmigraciones 1" de Klemm (la pieza más arriesgada e imponente junto a la de P. Pueyrredón de ArteBA 2001)
- De la clásica Galería Van Eyck elegiría la misteriosa y cautivante escultura en bronce de Roberto Aizenberg de 1975 y el alegre cuadro pintado en acrílico a mediados de los ochenta por Víctor Magarinhos.
- De los artistas premiados el año pasado por el Banco Nación (*), colgaría la dramática y delicada pieza conceptual "Monoblock" de Jorge Macchi hecha con recortes de avisos fúnebres y los nerviosos dibujos de Ernesto Ballesteros.
- Del Espacio Abierto (*) donde convivían varias galerías elegiría del Espacio Duplus la gigante escultura tucumana "Homenaje al sánduche de milanesa" del silencioso Sandro Pereira.
De Belleza y Felicidad los frágiles dibujos de Nicolás Domínguez Nacif y el filoso libro de Guillermo Lujo. Y de Florencia Braga Menéndez Arte Contemporáneo colgaría los minuciosos óleos obsesivos de Juan Tessi (a quien todos quieren tener en sus colecciones), las naturalezas envasadas en cajas de madera de Valeria Maculan, la gran robotina con su prole pintada en esmalte sintético por Martín Di Paola (su mejor obra pictórica), la perversa y simpática pintura de Hernán Salamanca y las chapas de Luis Lindner (2).
- De la Galería Ruth Benzacar elegiría los trabajos con huesos de caballo "Evita" y "Mesa de Huesos" de Bénédict, las piezas escultóricas "Nicole" y "Dolores" de Martín Di Girolamo, el cuadro de Ballesteros "100 líneas, 7724 intersecciones" del 2000, la pintura de Pablo Siquier y todos los paisajes pintados por Pombo.
- De la impecable Galería Dabbah-Torrejón seleccionaría la fotografía sobre una maqueta "Tigre Volador 1" de Dino Bruzzone de este año y los vidrios matemáticos de Lucio Dorr, que me encantaría ver en tamaños gigantescos.
- De la Galería Luisa Pedrouz colgaría la pintura en tela y plástico de Leda Catunda "Capas con lago" (lo único interesante que ví de Brasil en ArteBA) y pondría los objetos iluminados de Cristina Schiavi.
- De la Galería Cecilia Torres (USA) las pesadas obras del genial Eduardo Costa donde la pintura y la escultura se funden en un ingenioso discurso geométrico abstracto (volumetric paintings)
- De la Galería Vermer seleccionaría los pequeños dibujos de Spilimbergo, la extraña pintura de Molina Campos, las pinturas de Divito para su Revista Rico Tipo y el bello dibujo de Oski.
- De la Galería Paulo Kuczynski (Brasil) colgaría la pintura "Retrato de Emilio Pettoruti" (1928) donde Alberto da Veiga Guignard pintó al artista en pijama, enfermo de malaria en Brasil.

Virginia Cavalli se suscribió a ramona	León Ferrari se suscribió a ramona
Eduardo Silberstein recibe ramona en su casa	Alejandra Olivari recibe ramona en su casa
Pelusa Borthwick colaboró suscribiéndose a ramona	Celina Saubidet colaboró suscribiéndose a ramona
Esmeralda Carballido se suscribió a ramona	Luisa Ortiz se suscribió a ramona
Alex Mintia recibe ramona en su casa	Guillermo A. Cuneo recibe ramona en su casa
Jorge A. Alcalá colaboró suscribiéndose a ramona	María Berría colaboró suscribiéndose a ramona

- De la Galería Laura Haber expondría todos los bocetos esculóricos que hizo Líbero Badii para "Autorretrato Sinistro".
 - De la galería Jorge Mara las dos pinturas de Aizenberg.
 - De la Galería Marlborough (USA) expondría el catálogo de Grisha Bruskin.
 - De la Galería Principium elegiría la impecable foto "Córdoba y Esmeralda" de Grete Stern de 1950.
 - Del taller "La Estampa" de la cárcel N° 3 de mujeres de Ezeiza, colgaría todos los grabados serigráficos de la colección "El azar y la vida entre el 00 y el 99" de arte tumbero (3)
 - De la selección de obras del espacio Arte Surreal, curado por Whitelow, sólo colgaría el dramático óleo "La caída" de Raquel Forner.
 - Del stand de la revista Magenta pediría el objeto celeste de agua solidificada llamado "Rombo Prismático" de Kosice de 1980.
 - Del Museo de Arte Contemporáneo de Mendoza la maravillosa escultura abstracta del artista Luis Quesada de 78 años, de madera pintada en blanco y negro.
 - Y de la Subasta Súper Especial del Banco Ciudad el ligero óleo "La mujer de vestido azul" de Berni de 1928.
- Melange.** Las obras de Federico Klemm y Prilidiano Pueyrredón no estaban a la venta. El volante con el que se promocionaba el programa de cable "Cultura al día" tenía al frente una foto (montaje) en el que posaban los sonrientes Julio Sapoll-

nik y Patricia Altmark delante de un cuadro de Compagnuci con Oliva, Popeye y la fileteada bandera norteamericana de protagonistas. Los cuadernos de Lindner me hicieron reír mucho. Sotheby's tenía sólo colgado un afiche de un cuadro de de la Vega. Los precios de algunos cuadros de Roux llegaban a los \$110000. La obra "Evita" de Bénédict se vendió en \$ 5000. \$ 12500 valían algunos cuadros de Vito Campanella. El dibujo de Oski se vendió a \$ 600, los Divito salían \$ 1800 y nadie se los llevó a igual que la escultura de Aizenberg que costaba \$ 25000. La obra "El muerto" de Gordin que no estaba en la Feria vale \$ 6000, y "Homenaje al ságuiche de milanesa" de Sandro Pereira fue vendido en \$ 10000. Diana Lowenstein ya fue y ¿quién lloró por Zurbarán? Por último me queda por decir que extrañé no ver obra de Sebastián Gordin, de Pablo Suárez y Miguel Harte, y que algún día me gustaría ver a los collectors disputarse la obra de Martín Giménez Larralde.

- (*) curación de Jorge López Anaya
- (1) la superficie del pabellón de ArteBA 2001 era de 10000 metros cuadrados
- (2) También incluiría mis chorizos digitales
- (3) Dos de las expositoras, Mónica y Cristina S. estuvieron presentes todos los días de ArteBA, difundiendo arduamente las obras que realizan junto a once mujeres más en la cárcel.

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

Página/12

Sección Artes Plásticas

todos los martes

"Más porquerías"

ARTE BA 2001
DEL 18 AL 24 DE MAYO EN LA RURAL

Por Inés Acevedo

Digna de observar; antes, durante y después. Vale la pena esta clasificación. Antes, un mundo fantástico de máquinas gigantes. Aspiradoras enormes, grúas incomprensibles, carros, changuitos, gente despegando el plástico de las alfombras y cortándolo alrededor de las esculturas para no tener que levantarlas; cajas enormes de un lado para el otro, cuadros empacuetados. ¡Cuánta organización! Durante: el revistero de ramona se distinguía por su austeridad sencilla en medio del colorido general. Debido a su decorado, una gran cantidad de gente estaba convencida de que era una revista literaria.

El público. ¿Cómo definirlo si la feria no puede describirse de otro modo que mencionando su diversidad? Por lo tanto hubo de todo. Mayoría de mujeres bonitas con lindos zapatos y todo impecable exceptuando las colegiales con look semi-desprolijo de pollerita escocesa y piernas larguiruchas (nunca gorditas, ¿eh?). El sector masculino también era hermoso; chicos jóvenes y adultos hermosos. Cabe aclarar que todo el mundo era divino.

También había niños que se escondían en los recovecos de las esculturas, y cuando veían un cuadro rojo o amarillo lo señalaban alegremente o se largaban a llorar.

(¿Qué sentirá una persona de tres años entre una multitud de gente y colores?) Los chicos estaban bastante irritables; uno medio gordito susurró: ¿no íbamos al zoológico, ma?

En general las personas deambulaban por los pasillos con caras de bobos, recolectando cualquier folleto ("¿acá qué regalan?"), juntando porquerías, pidiendo bolsitas para poner las porquerías que juntaban. ¿Se darán cuenta quienes reparten folletos que la mayoría (de los folletos) termina en la basura? La gente quería algo gratis, pero ramona, que afuera de Arte BA es sumamente generosa, en este espacio no regaló nada. Sólo su grata presencia.

Después: diez de la noche del 24 de mayo, desmontaje. Todos empezaron a aplaudir y besuquearse entre sí como si fuera Año Nuevo. Tensión, histeria. Antes de que nadie se diera cuenta, todo se desarmó como por arte de magia. Como de la nada, hicieron su aparición los desmontadores y como hormigas, se llevaron las obras de arte.

Al día siguiente, quedaban las cosas que nadie había ido a buscar. En algunos lugares había sangre. Quizás un desmontador se cortó con el borde de un stand.

O alguna vendetta anticipada.

¿Pero qué opinó el mismo público sobre Arte BA?

- "No estuvo "muy bien". Sólo "bien".

- "Es positivo que haya una representación de lo que tenemos, sea bueno o malo. No hay que subestimar al público, porque mucha gente tiene ojos para ver a través del humo."

- "Me gustaron el 30% de las obras; el perro con cabeza de gallo, el óleo sobre espejo y las bolas de piel de no sé qué animal, de Laura Strina. Ah, también los cueros depilados de Sebastián Bonet.

- La galería de Luisa Pedrouzo me pareció genial.

- En la feria hay uniformidad y mutismo. Todo es muy gris y no

hay sobresaltos, no hay formas genéricas, sí mutaciones.

- Vi todo muy apurado, pero me pareció que faltan las galerías Diana Lowenstein y Zurbarán.

- El Espacio Abierto no tiene nada que ver con Carlos Alonso, le baja el nivel a la feria... es como que son cosas distintas, uno es clásico, y el otro desentona.

- Represento al interior y el peso acá está en las galerías de Buenos Aires, es lógico, pero nosotros también pedimos espacio, puede ser que con el tiempo logremos más. Sería interesante que también haya más lugar para el exterior, porque siempre queremos saber qué se está haciendo afuera.

- La obra de los artistas emergentes contrasta con la vejez de la generación del 80, demuestra la caducidad de este tipo de arte.

- Muy bueno el stand de Belleza, me parece bien que este año esté adentro y no afuera.

- Me encanta Carlos Alonso.

- Esta feria es una audacia en momentos de crisis. El arte fue la posibilidad de un escape.

- No entiendo el arte conceptual, me gustaría que me lo expliquen. Lo de Luisa Pedrouzo me parece cualquier cosa. Sólo le veo sentido desde lo comercial, yo prefiero el arte de Carlos Alonso. Es lo mejor de todo.

- Falta promoción para que puedan venir más colegios.

- Nivel irregular, como siempre.

(-Mirá ese perro con cabeza de gallo.

- Pero el perro es de verdad...

- Claro, está embalsamado.

- ¡Pobre perro!

- Y qué gallo tan grande... debe ser de raza. ¿no?

- ¡Qué asco, mató al perro para hacer una obra de arte!)

- Creo que hay nuevos cuadros, ¿no?

- Me gustó lo de vanguardia, Estructura, Analía Salazar, los cuadritos de Nigro. Los artistas internacionales están muy contentos.

- El monumento al sándwich de milanesa fue un golpe bajo. No tiene sustento ni conceptualización. Lo mejor es Luisa Pedrouzo.

Pero la feria es una especie de pop ropilante kitsch, cliché, de mal gusto. Efectista al pedo.

- Buena puesta de artistas emergentes. Más esencia que el año pasado. El Espacio abierto fue ideal: Kurimanzutto y Estructura.

- Se nota que en Argentina los artistas se abstraen lo suficiente, por una cuestión de polaridad.

- Siempre lo mismo, nada nuevo. Un poco más de producción pero más porquerías.

- Debería haber curadores, como en Europa. Una mejor selección es indispensable. Lo mejor es lo internacional.

- Tanta pintura al pedo me parece que tiene que ver con el objetivo comercial de todo esto, ¿no?

- Buena iluminación.

- ¡Qué falta de respeto! En el folleto dice que la feria termina el 24 a la medianoche, pero son las diez y ya están desmontando los stands, yo acabo de llegar y me pierdo todo. Nos están apagando las luces.

- Hay un chico de "desmontaje" que es divino, como un Jesucristo pero más rudo, ojos celestes, pelo rubio y ondulado. Sería bueno como modelo. Sí, pensándolo bien...

ArteBA y los espacios altera nativos

Como prolongación de la nota aparecida en el n°11 y algunas reflexiones en el "Café ramona", se suman ahora las impresiones recogidas en la última edición de Arte BA para seguir pensando el actual lugar de lo alternativo

Por Santiago García Navarro

Algunos nos venimos preguntando qué entendemos, o mejor, qué cosas podríamos entender por espacios alternativos. Y cómo se podría aplicar el concepto en la recentísima historia y en el delirante y auspicioso presente argentino. Bueno, de eso se habló en el "Café ramona" de abril, de eso había escrito en una nota que publiqué en calidad de joven periodista de un diario de gran tirada -artículo que esta revista reprodujo gentilmente en versión completa en su n° 11- y de eso vengo escribiendo -como advirtió con cierta fidelidad y definitiva y connatural malicia Roberto Jacoby en el foro antes mencionado-, desde hace unos tres años.

Ya me despaché con el conceptual de primera hora en privado, así que no me defenderé en público más de lo necesario. Estas líneas, entonces, tienen ánimo de continuar o confrontar los conceptos vertidos por el negrísimo Bruzzone, una Fabiana Barreda de pacotilla (fuentes diversas coinciden en afirmar que la original no participó), la enciclopédica Daisy Aisenberg y el citado concept manager.

Me entretuve muchas veces en comentar la actividad de los que he considerado los espacios alternativos del Buenos Aires del último lustro: Blanca -ahora Florencia Braga Menéndez-, Belleza y Felicidad, Duplus, Gara, Dabbah-Torrejón, la galería de la Facultad de Psicología de la UBA y Trama. Mientras tuve blanco suficiente en el suplemento, insistí sobre estos lugares y no otros. Con el tiempo, agregué en mi fuero interno a Sonoridad Amarilla y la mismísima ramona que me acoge.

La razón de estas paulatinas incorporaciones a mi canon privado es la misma que me empujó a hablar de los otros en su momento: la confirmación de que estos espacios habían alcanzado a definir una identidad, aun si ésta no era otra cosa que el camaleonismo (tal el caso de ramona). Y siempre entendí que la identidad de un proyecto de este tipo se fundamentaba en la elección consciente, inteligente y sostenida de un material artístico que podía suponer cierto riesgo.

Por otra parte, nunca incluí manifestaciones efímeras en la nómina. Por eso usé invariablemente la palabra "espacio", de tal modo que, además, el término pudiera referir a entidades virtuales o físicas, según los casos. Espacios, entonces, con carga identitaria y con continuidad.

Como últimas notas -un poco más difíciles de precisar, lo reconozco- agregaría, primero, que se trata de emprendimien-

tos gestionados a título personal y con pocos recursos o, en el caso de que exista respaldo económico, en condiciones de riesgo. (Lo que significa que los "inversores" están mucho más dispuestos a perder dinero que a multiplicarlo). Y segundo, que apuestan por artistas emergentes -categoría, por cierto, no definible por la edad- y/o por nuevos modos de difusión, circulación y comercialización de la obra de arte.

Sostuve en la presentación de Trama (Museo de Arte Moderno, fines de 2000), que los espacios de estas características estaban proponiendo un modelo sensiblemente diferente al de la mayoría de las salas y proyectos dominantes o "consagrados" -casi todos dependientes del mercado o de la gestión estatal-, y de ahí, en definitiva, que pudiera llamárselos con toda tranquilidad alternativos. Lo alternativo, hoy en Buenos Aires, son propuestas serias que se conciben ante la carencia de verdaderos modelos institucionales.

La payasada oficial -estatal o privada, mercantil o política- tiene rasgos conocidos: nula o mínima asistencia económica, moral y profesional a los artistas, falta de criterios expositivos, improvisación, superficialidad, exitismo político, desmemoria y, además de un extenuante etcétera, corrupción. Un modelo cuantitativo que nada tiene que ver con el arte. El nuevo modelo, por oposición, es provocativamente cualitativo.

Repasemos (y empiezo por el caso más discutido). No son pocos los que se preguntan qué es lo que aportó la galería de la Facultad de Psicología al arte argentino más reciente. A ello respondo: criterios curatoriales que exploraban problemáticas concretas de nuestra contemporaneidad (el paisaje urbano, la condición del hombre en la ciudad, etcétera) y amparo a artistas talentosos que nadie o casi nadie conocía en los últimos noventa (doy dos nombres que para mí son paradigmáticos, so pena de ser parcial y probablemente injusto: Nacho lasparra y Esteban Pastorino) o que apenas empezaban a figurar en el hall de la fama, como Guillermo Ueno, Raúl Flores o Pablo Ziccarello. Paula Grandío y Rosana Schoijett también pasaron por ahí. Gracias, Fabi Barreda.

Blanca: Florencia Braga Menéndez se lanzó con una propuesta curatorial igualmente profunda y apasionada, que continuó a las claras el espíritu de la sala de arte contemporáneo que ella misma piloteaba en el Palais de Glace a principios de los noventa. Florencia sigue trabajando codo a codo con unos pocos artistas para pensar no sólo las muestras sino también la obra, en lo que ella misma define como un project room, y a veces incluso como "mi museo ideal".

Un "mirar de cerca" opuesto al revoloteo superficial y ciego que, por ejemplo, aplica Glusberg en y desde el Museo Nacional de Bellas Artes.

Duplus: creo que el proyecto del quinteto del Abasto es el más contundente en cuanto a claridad de ideas, a identidad. Prueba de ello es que, antes de que cumpliera su primer año de vida, era codiciado por cantidades de autores noveles y consagrados. A los Duplus los distinguió desde el principio una atención finísima al trabajo de los artistas -lo que quiere decir muestras pensadas y respeto por la propuesta del otro; y en este sentido me parece un acierto la dirección colegiada-, el hecho de ofrecer una buena sala y todos sus servicios sin exigir un centavo al expositor, y la intuición para adaptarse a las necesidades del circuito. Así, por ejemplo, curaron junto con Blanca una muestra en la sala de Florida, y cedieron la propia para que expusieran algunos participantes de Trama (dos decisiones que precipitaron la idea de que sumar es ventajoso para todos). En fin: tengo para mí que la aparición de Duplus, con ese halo de precisión y solidez que lo caracteriza, afianzó la creciente convicción comunitaria de que o se trabaja en serio o uno cae en desgracia.

Belleza y Felicidad: más que un espacio es un estilo, lo cual es mucho decir. Tal vez sea el lugar más fácilmente identificable con un espíritu (¿con una estética?) y el menos predecible en términos de gestión. Fernanda y Cecilia muy pocas veces saben exactamente qué es lo que se va a exponer o cómo será lo que está programado que pase en la galería, pero tienen el olfato suficiente para detectar lo que quieren. Estado de apertura, clima festivo, audacia en la selección de proyectos artísticos, todo esto hizo de B&F un punto de encuentro, de reposo, de amparo.

Gara: como se sabe, fue la primera que llamó la atención de un público más o menos amplio, pero no es la más antigua (Barreda empezó hace una década). Hoy, sin embargo, atraviesa una situación incierta. Ya no es la sala de las veintipico de muestras al año -lo que le daba un perfil ágil y de "vidriera de lo que pasaba", gracias también al anexo en Juana de Arco-, sino que consolidó un staff y se volvió más previsible. Al mismo tiempo ha perdido a tres de sus máximas figuras (Raúl Flores, Nushi Muntaabski y Cristina Schiavi) por falencias en la gestión. La salud del proyecto y el crédito que pueda conservar en el circuito depende de cómo redefina su perfil y su relación con los artistas.

¿Dabbah-Torrejón alternativa? Ana y Horacio tienen tanta pla-

ta como buenas acciones en su haber. Después de dos años de trabajo a puertas cerradas, inauguraron la galería para seguir apoyando a artistas de cierta carrera a los que ya habían empezado a promover dentro y fuera del país. ¿Qué galería le paga hoy a los artistas por anticipado para que produzcan en paz? La Fabiana del Café sostiene que "si mostrás a un artista ya conocido de otra manera, producís una alternativa". Con el grado de compromiso de D-T, de respeto y valorización del papel del artista, es lógico que la obra se desarrolle de otro modo, y que por tanto exija otros modos de circulación. Es muy poco lo que se expuso hasta ahora, es cierto, pero insisto sobre el trabajo inicial "en las sombras".

Sonoridad Amarilla: como B&F, es un estilo tanto como un punto de encuentro. (No creo que en ninguno de los dos casos sea gratuita su condición de multiespacios). Livia Basimiani y Javier Ríos son gestores natos, además de creadores de un lenguaje original ("Astrolabio eventual", "degustaciones sonóricas"... ¿cómo?). Para mi gusto, se muestran mucho más intuitivos cuando organizan encuentros interdisciplinarios o "eventos" que a la hora de programar la sala de exposiciones.

Trama: trabajo de reflexión, estímulo para la confrontación y el diálogo, relaciones horizontales, apertura. Red, que se extiende a las provincias. Es la red que une a casi todos los anteriores y a muchos otros.

ramona: refiero a mi nota del viernes 11 de mayo en Vía Libre. Me da la impresión de que es una plataforma de discusión y de catarsis, pero nunca termino de entenderla.

Hasta acá mi canon. Boquitas Pintadas es un buen receptáculo de propuestas de Sonoridad, B&F y otros. Un lugar para ser apropiado. En este sentido, podría comparárselo, con sus más y sus menos, con Juana de Arco. Bis (Rosario) me parece que todavía está verde. La propia Andrea Begino, durante la inauguración de la galería el año pasado, me comentó que no sabía demasiado bien qué dirección iba a tomar la cosa en el futuro. Sea como fuere, con los Departamentos de Arte y un Museo Castagnino que ha empezado a darle cabida a los mejores artistas contemporáneos locales, las partes cobran sentido en un todo que hacía tiempo la ciudad exigía.

El Ingenio (Tucumán) es todavía una promesa. Un espacio "virtual" más que consolidado, en cambio, es el Taller C de la Facultad de Artes de la UNT, que conducen Marcos Figueroa y Carlota Beltrame. Conoció la labor de estos artistas-profesores el año pasado, en un viaje compartido, entre otros, con

Gustavo Bruzzone. Creo que El Ingenio no existiría sin el taller de Marcos y Carlota. Ellos son la médula de la única, verdadera emergencia alternativa en la provincia devastada por Bussi. De ese taller han surgido decenas de jóvenes artistas con inquietudes –y en varios casos con obras– para celebrar. La tercera pata sería, indiscutiblemente, la sala que Carlota podría empezar a curar en breve en el Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo Navarro". Por ahora, sin embargo, la recuperación de un museo que hizo historia sigue trabada por la ineficacia de la Secretaría de Cultura provincial. El caso cordobés me es mucho menos familiar. No obstante, por visitas de varios artistas de esa provincia a Buenos Aires, sé de algunas propuestas, como Cielo Teórico, que podrían inscribirse en esta línea. Por último, habría que nombrar al Centro de Arte Contemporáneo, que Daniel Besoytaorube lidera en Mar del Plata, y la reciente aparición del Espacio Vox (Bahía Blanca), de Gustavo López, que se suma a la movida de Andrés Duprat en el municipal Museo de Arte Contemporáneo.

En este amplio contexto, el Rojas es un punto de comparación ineludible. En su primera época –la de Gumier Maier y, durante dos años de trabajo a dúo, también de Magdalena Jitrik– fue un espacio prácticamente solitario, aunque lo secundaron, como rescata el Negro Bruzzone, el Casal de Cataluña, Bolivia y Cemento desde las márgenes del circuito, y Ruth Benzacar y el ICI desde el centro. Hoy, en cambio, el Rojas de Alfredo Londaibere, a mi criterio, carece de peso. Como artista creo que es un talento, pero en el rol de curador no me parece convincente: en general, está haciendo muestras de ínfima calidad, y no generó nada nuevo. La Galería ha sido, más bien, una pálida repetidora de lo que pasa y pasó en B&F y otros lugares, o una escena caótica sin rigor alguno. (Distinto es el caso de Alberto Goldenstein al frente de la Fotogalería: varios buenos fotógrafos han hecho sus primeras armas allí).

Un Rojas y otro, entonces, jugaron papeles muy distintos en sus respectivos contextos. El primero fue prácticamente monopolístico porque carecía de una red que lo contuviera o, si se prefiere, que lo expandiera. Hoy, creo, se da el caso inverso: no hay ningún espacio que encabece claramente el circuito alternativo porque son muchos y de muy variados perfiles, y porque se asocian en proyectos comunes. (Haciendo un poco de ciencia ficción, me animo a sostener que a Gumier, por

una cuestión meramente pragmática, le habría resultado más difícil perfilar su discurso estético en un circuito de espacios alternativos tan variado como el actual). El segundo Rojas tiene un rol muy secundario. Falta dibujar en este mapa las salas que desde un lugar dominante tendieron cables a los espacios alternativos. Y aquí podría repetirse la larga lista de Bruzzone. Sólo querría insistir sobre algo que es obvio. La galería de Ruth, los dos nichos de Laura Buccellato, Proa y la Alianza Francesa de Becce, por su situación central, corrieron o corren con ciertas ventajas, a saber: prestigio adquirido, público cautivo, respaldo económico (excepto el Mamba) e institucional, infraestructura y personal. Claro que estas notas merecerían ser consideradas caso por caso, pero no es éste el lugar. Sí pretendo dejar en claro que a una institución o a una galería consagrada también se les tiene que exigir cierto riesgo para que se mantengan activas, y que Parsimonia, en este sentido, fue para Ruth un riesgo obligatorio.

Ahora bien, a lo que pasó en los últimos quince años fuera de la escena dominante habría que sumar mucho de lo que enuncia Jacoby en su igualmente largo listado, porque son sin duda algunas formas alternativas de exhibición, circulación o presentación de obras. Pero esas otras formas –a las que, con verdadera despreocupación ante el posible pifío, podría distinguir como under- jamás fueron tema de las notas en las que me referí al "fenómeno" del circuito alternativo actual. La discusión continúa. (Y aquí debo decir que quedan temas en el tintero). Rescato para el cierre el trabajo de López Anaya en Arte BA. Aunque la feria me parece una porquería sin redención posible –cualquier feria de arte lo es, si se la mira con exigencias curatoriales–, el stand Espacio Abierto fue un buen lugar donde estar. López es un crítico de la generación de Kemble que se animó a meterse en un terreno que no conoce tan bien, y lo hizo con apertura mental. Se impuso en la selección de algunas obras, pero aceptó contrapropuestas. Se dejó cuestionar. Y así, contra lo que esperaba Bruzzone, el clima B&F pudo recalar en ese antro de mercachifles, lo mismo que la sonrisa de Florencia Blanca Braga Menéndez –casi molesta de tan feliz– y hasta la del propio Gustavo. Todo fue muy festivo la noche de la inauguración. López Anaya no tuvo responsabilidad en esto, pero se hizo evidente que lo disfrutó.

una red cultural que se expande en medio del naufragio económico y moral argentino

ramona busca amantes

benefactores y fundraisers. Si existen personas o empresas interesadas en el arte, la tecnología y el dinero, o las tres, contactarse a

ramona@cooltour.org

www.cooltour.org/start
www.cooltour.org/ramona
www.cooltour.org/boladenieve

Desde junio también

ramona semanal

Todos los comentarios con un click
recomendaciones
concursos
novedades

Si desea recibirla envíe su e-mail a
ramona@cooltour.org
escribiendo "ramona semanal" en el asunto

Agustina Cavanagh se suscribió a ramona	Emilio Weinschelbaum se suscribió a ramona
Marita Cabarro recibe ramona en su casa	Andrea Sánchez recibe ramona en su casa
Laura Valdivieso y Miguel Gandolfo colaboraron suscribiéndose a ramona	Elisa Strada y Pablo Siquier colaboraron suscribiéndose a ramona

Dossier Abstracción

Con motivo de una charla que se llevó a cabo en el Borges entre tres artistas identificados con la abstracción, creímos necesario rescatar algunos textos que no han tenido gran difusión y que nos permiten repensar una tradición que en nuestro país tiene más de 60 años y se renueva permanentemente

Abstracción en los '90

CHARLA: MIGUEL GANDOLFO (1965)
 ERNESTO BALLESTEROS (1963)
 ALEJANDRO PUENTE (1933)
 ESPACIO "OJO AL PAÍS". CENTRO CULTURAL BORGES
 30.4.2001. 19 HS

MG Más que preparar una charla la idea era contar algo, esbozar algunas ideas, nada más, simplemente esbozar cosas, de una manera casera lo que pensamos, lo que podemos llegar a reflexionar sobre lo que es el arte no figurativo de nuestra época. Si hubiera estado lommí hubiera sido interesante porque lo que a mí se me había ocurrido era... bueno, tal vez mis planteos son muy provincianos, no quiero excusarme tampoco pero, uno viene con ideas, con algunas cosas que ha visto, ha leído y por ejemplo decir que en el '40 los concretos tenían una estrategia y un pensamiento social con respecto al arte concreto, que ellos querían cambiar el mundo con sus ideas plásticas, que pensaban que el arte figurativo era un arte mentiroso, porque engañaba, porque era una representación de algo... en cambio hacer un plano, una línea, un punto, eran cosas reales en el plano que ellos manejaban y eso era positivo para la gente, iba a producir cambios para la gente, tenían todo ese pensamiento, su obra estaba imbuida de ese mensaje y si bien en la obra no se veía eso ellos estaban constantemente dando ese mensaje y reflexionando y hablando sobre el tema... y bueno hoy, yo desde mi punto de vista de artista quisiera cambiar cosas, pero creo que eso ya escapa a lo que un artista puede hacer, eso ya pasa por otros canales y el arte... a lo mejor lo que la mayor cantidad de gente prefiere es el arte figurativo, alguna cosa que sea más..., tal vez aparentemente... Yo no digo que el arte figurativo sea fácil de leer, porque es muy complejo, sigue agregando. Toda manifestación sigue agregando cosas en la historia del arte, pero tal vez la gente no llega al fondo de esa lectura pero se identifica más con una obra figurativa; con una obra que puede decir que es lo que está viendo, que puede identificarse con eso que está viendo. Por ahí el arte abstracto pasa a ser una cosa que la gente no termina de ver, de entender o de ver que es lo que está viendo... A lo mejor el arte se va separando de ese público masivo, habría que ver si la función del arte es esa, eso ya no lo sé... Pero tal vez el arte se va volviendo más específico en algunos sectores y se va volviendo más complejo y menos entendible para la gente, tal vez eso no sé si es bueno o malo... y, por otro lado, ver, a lo mejor que ciertas manifestaciones artísticas de formas abstractas que en algún momento han sido un cuadro de Mondrian en su momento a lo mejor después entró al público, lo consumió en otras manifestaciones. Cuando el diseño lo toma y a lo mejor hace una

cornina "a lo Mondrian" a la gente le gusta... A lo mejor la gente va a un museo y no le interesa, no ve nada en un cuadro de Mondrian pero tal vez compra un elemento que se le parece... Curiosamente se parece a esa obra... Tal vez esas cosas que tiene el arte como hablaba recién con Ernesto (Ballesteros), como que el arte tal vez va revoloteando más adelante que el diseño o que otras manifestaciones visuales como puede ser el video, etc.,... Va como abriendo camino de una forma desordenada y sin saber pero, tal vez, esa sea la función ¿no es cierto? Para después queda lo que de esas imágenes, de esas expresiones abstractas se pueda obtener. Tal vez se alimenten las demás disciplinas desde allí.

AP Te agrego algo. Tomando un poco eso que dijiste del arte concreto, muchas de las ideas de esos artistas concretos estaban relacionadas con lo que se llamó la escuela del Bauhaus. Ahí había anteriormente algunos artistas llamados abstractos que uno podría señalar como diferencia... Estos artistas llamados abstractos... siempre estas denominaciones son imperfectas pero son las que después se incorporan como un lenguaje, digamos, más común, de uso, entonces uno las va incorporando... y el concepto ideológico de la Bauhaus donde se retoman las experiencias del arte abstracto... No solamente se retoman si no que se producen diferencias, es una producción que de alguna manera tiene una inserción en la sociedad. Tomando también una de las señales que él dio acerca de que el diseño toma; el diseño gráfico, el diseño industrial, toman referentes de este desarrollo y tal parece que lo que posibilita es una ampliación de la mirada a otros momentos anteriores de la sociedad referidos al arte. Nosotros decimos en general, previamente en el siglo XIX que los desarrollos de la pintura eran generalmente los productos de la influencia de la naturaleza o del retrato. Sabemos muy bien los artistas de la corte en el quattrocento referidos también a una concepción ideológica dominante... Los símbolos que podían producir una concepción de ciertas particularidades que nos llegaron de los artistas del Renacimiento como el descubrimiento y la posibilidad de ampliar la mirada del mundo a lo que se llamó, en aquella época, una tercera dimensión, el mundo de la perspectiva. Todo eso modificó una concepción del mundo y de la mirada; como también en el siglo XX y a partir de esto que yo señalaba como el arte concreto, es también una ampliación de la mirada. ¿En qué se motivaban los artistas llamados del arte concreto o del arte abstracto? Hay una mediación que podríamos tomar como referente: la del cubismo, donde algunos artistas empiezan a sentir y a preocuparse, y esto también se desarrolla simultáneamente en la ciencia. Es que era insuficiente para estos artistas representar eso que se veía. En algunos artistas empieza la curiosidad de decir: "Yo como mo-

delo represento esto", en algún momento surge el interrogante de decir "¿Qué hay dentro de esto?" Esto es lo que se denominó el desarrollo del pensamiento introspectivo. Creo que fue tan revolucionario, tan profundo y tan abierto que hasta nuestros días esta concepción del conocimiento que hace a la introspección lleva a que hoy podamos decir: "Existe la ingeniería genética". Porque es este conocimiento introspectivo el que posibilita el desarrollo de querer saber, investigar, comprobar algo más. Si lo referimos al ser humano, a algo más de lo que nosotros representamos en un contexto social o en un contexto particular que hace referencia a eso que simboliza socialmente. A ver... si yo pinto a la familia real, estoy mostrando una característica que hacen a ciertos estamentos de la sociedad, pero estoy mostrando el exterior de algo. Entonces para los artistas de fines del siglo XIX, empieza a incubarse y desarrollarse la idea de algo más que esto. Esta curiosidad que uno puede también observar en los niños cuando toman un juguete y lo rompen, lo destruyen. Hay una curiosidad de saber que hay adentro. Es como la verificación de esta realidad que hay en todo esto se simplifica en cuanto también a analizar una obra de arte. Es decir, desde esta manera de pensar, nosotros decimos: "¿Cómo está conformado esto?". "¿Cuáles son los elementos del lenguaje de esto?" Esto posibilita, primero, un conocer los hechos de la cultura y que a partir de esos hechos, en vez de los hechos de la naturaleza o del contexto social que tomaban antes los artistas, tratar de verificar qué es eso. Eso es lo que posibilita el color, el espacio, la forma, la articulación de un espacio diferenciado. Ahora, ¿por qué aparece este espacio diferenciado? Porque ya los sistemas de representación que usaban como inspiración o como estímulo para lo que creaban se agotaban y cambiaban las pautas. Y éstas pautas ¿a qué se referían? Tomemos por ejemplo la escritura; si yo tengo que referirme a algo, a eso que estoy viendo (toma el grabador y lo mueve) puede ser la naturaleza, un paisaje de determinadas características estéticas... Si cambio la mentalidad con respecto a eso, empiezo a pensar en cuáles son los elementos específicos de eso, que en el caso de la pintura hacen referencia a esta conciencia de lo que llamamos el lenguaje, y con ese lenguaje es como articulamos una nueva concepción y una nueva mirada sobre la sociedad. ¿Cómo la representamos, cómo simbolizamos esto? Uno hace este desarrollo histórico, pero esto va siendo mucho más claro con el tiempo, porque en la medida que un artista es de una generación diferente, posterior, ya tiene ese paso previo dado que hace el cubismo en lo que podríamos hoy denominar abstracción... Todavía en esas obras hay elementos de la naturaleza o de la figura humana, pero al fraccionar, al articular fracciones de esa figura humana uno está tratando de graficar una manera de concebir y de ver de otra ma-

nera. Esto es lo que posibilita una apertura del conocimiento en general. Desde este punto de vista está siempre -no sé si siempre-, pero es la posibilidad que hace que esos referentes que producen en el arte por esta necesidad de investigación, de desarrollo del conocimiento. Esta curiosidad del artista de ir descubriendo también... Todo esto hace que, de repente, la lectura de este proceso sea mucho más clara. Pero necesitamos ayudarnos con este conocimiento del desarrollo de la producción artística. Posteriormente en el siglo XX estos desarrollos se amplían. Se produce también un intercambio de articulaciones lingüísticas, porque aún los pintores que siguen pintando figuras humanas o de la naturaleza, articulan este espacio (cuando yo me refiero al "espacio" es el espacio en el que uno pinta, desarrolla una escultura o antiguamente esculpía), pero hay una interrelación, y podemos tomar como dato bien claro -como comienzo- a Cezanne. Él está pintando algo de la naturaleza, pero lo está articulando con un concepto donde, de alguna manera, uno puede verificar elementos de la naturaleza pero no en el sentido que podríamos llamar "realismo". Esto es lo que posibilita este desarrollo, esta apertura para poder articular elementos puros del lenguaje plástico.

EB Siguiendo tu línea de pensamiento, yo hoy hablaba antes con Miguel acerca de la abstracción en este momento donde, digamos, se retoma la abstracción. Se estaban abstrayendo de eso que vos estabas contando. Por eso para mí eso de hablar de "abstracción en los noventa", siempre tuve la impresión de que estaba bien como término histórico, pero si se quiere hacer un debate acerca de la abstracción, la abstracción hoy en día tendría que ser otra cosa. Es decir, de lo que el abstracto tendría que abstraerse sería de cosas muy distintas de lo que se abstraía en su momento Cezanne. Me imagino esa abstracción como por ejemplo: infinidad de veces los artistas picotean en otros temas, vuelven al lenguaje, producen un hecho artístico. Me imagino como uno de esos quiebres, de esas abstracciones, el ir con cuerpo entero a otros terrenos e, incluso, atreverse a no producir un hecho artístico, sino producir un... No ir del arte a la ciencia y producir una teoría (si no) una tercer cosa. Por ese lado yo siento al término abstracción vivo. Arte abstracto hoy en día si lo mirás un poquito de lejos ya se pierde. Es una sutileza que no me parece una temática viva. Me parece que está bien, que hay obras que adhieren a una idea de abstracción de fines del XIX, pero después, por lo menos en mi caso, yo no tengo mayor interés en cosas que si te alejás un poquito ya son un continuum...

(lectura completa de la conversación y foro de opinión en www.cooltour.org/ramona/café)

Ejercicio de lejanía

EL TEXTO QUE SE REPRODUCE A CONTINUACIÓN ES EL CORRESPONDIENTE AL CATÁLOGO DE LA MUESTRA "THE RATIONAL TWIST", FEBRERO DE 1995. APHEX ART. NY.

Por Carlos Basualdo
(1995)

La memoria suele ser regida por la lógica del capricho, como ha sido comprobado ininidad de veces y consta en la literatura y en las permanentes imperfecciones con las que solazan, interminablemente, los archivistas y los historiadores. El intenso transcurso del arte concreto en América del Sur es uno de los más fidedignos ejemplos de este tipo de olvido: resulta notable comprobar que, más de cincuenta años después de su aparición en la escena artística sudamericana, el mundo del arte "internacional" apenas si se entera de que alguna vez existió algo como el Neo - Concretismo en Río de Janeiro o la Asociación Arte Concreto Invención en Buenos Aires. Sucede que las relaciones de poder impermeabilizaron la receptividad de los países económicamente desarrollados por un considerable período de tiempo y que ahora, por diversos motivos de carácter nuevamente económico y político, esa falta de receptividad hacia las culturas del sur del continente ha comenzado, lentamente a ceder. Parece imponerse el recordar, entonces, un pasado del que no se tenía memoria. Y como todos los recuerdos, éste también es caprichoso: recordamos a medias a partir de nuestras experiencias actuales, el pasado parte de un presente imaginario sobre el que nos empeñamos con la voluntad un tanto anárquica del que procura claves dispersas para entender lo que le pasa.

Esta exhibición está regida en parte por la lógica caprichosa de la memoria, ya que reúne a un grupo de artistas en cuyas obras se recuerdan un pasado imaginado y un presente igualmente fantasmático. El pasado es el del arte concreto en Argentina, del que incluso en Buenos Aires se conoce poco: los rastros de su presencia fugaz y brillante han sido cuidadosamente borrados por los años de indiferencia, alentados por un autoritarismo crónico y la crisis social y económica en las que el país se ha visto cada vez más atrapado, y que alcanzaron un remate violento y cruel en los años de dictadura militar que se extendieron entre 1976 hasta 1983. El presente fantasmático es de las discusiones recientes sobre la vigencia de la abstracción y la práctica pictórica, a las que los artistas argentinos han sido particularmente atentos, con este tipo particular de pasión enciclopedista exacerbada que los constituye íntimamente. El ejercicio es doble: recrear de modo crítico un pasado de apariencia irreal al tiempo que se lo piensa desde un presente igualmente lejano y distante. Doble ejercicio de lejanía que solo es posible a partir del máximo distanciamiento irónico y la más exacerbada pasión crítica.

Quizás a esto se deba el hecho de que en estos trabajos puedan coexistir tan elegantemente una voluntad constructiva con una intensidad afectiva inconcebible para lo que por otra parte tiene tanto en común con un ejercicio intelectual analítico. Quizás esto sea lo que hace a los trabajos tan atentos a su propia materialidad - la literalidad del acto constructivo - y al mismo tiempo, a las cosas del mundo. Dentro del contexto específico de la práctica pictórica, las obras combinan geometría con referencias al pop en una estética atenta hasta el detalle a las condiciones de producción en las que se desarrolla. Se trata, simplemente, de que estos artistas han entendido que el fondo sobre el que su práctica se despliega es fundamentalmente el juego fluctuante de las ideologías. Las obras, por ende no dejan aludir a sus referentes como parte constituyente de determinados contextos ideológicos: así para Siquier, la geometría está ligada al modernismo oblicuo del decó y este a la arquitectura de Buenos Aires de los cincuenta; y en el trabajo de Jorge Gumier Maier se ironiza sobre el vínculo imaginario entre las aspiraciones formal - colonialistas de Frank Stella - reducido a un kistch hogareño - y el arte concreto argentino degradadas también su voluntad utópica hasta conciliarlas con el diseño funcional de muebles y manteles. El trabajo de Kacero resulta de una arqueología semántica de la geometría, cuya literalidad desmiente a través del ejercicio de contraponer a sus pinturas - objetos un universo constelado de significados ocultos en citas alusivas y logotipos misteriosos. Y si la geometría de Burgos es también un puro espacio metonímico, de alusiones perpetuas, en Hasper se teatraliza su supuesto potencial sensible. En el mismo sentido se encamina la serie de autorretratos anonimizados y fragmentarios de Nicolás Guagnini, que combinan la fantasmática del rostro - locus privilegiado de la identidad - con elementos pop y concretos que se despliegan contagiosamente sobre la tela al modo de irresistibles enfermedades culturales. Schilliro, el único escultor del grupo, combinaba en sus "lámparas", palanganas y mangueras de plástico con caireles de cristal, en bellos y frágiles homenajes al lujo vano de una sociedad en decadencia.

Párrafo aparte merece la inclusión en esta muestra de los trabajos de Raúl Lozza, miembro fundador de la Asociación Arte Concreto Invención en 1945 y fundador del Perceptismo en 1948 -1-. El trabajo de Lozza, pese a su enorme importancia en la historia del concretismo internacional, es todavía muy poco conocido en los Estados Unidos. Esta exhibición pretende apenas registrar su impacto en los trabajos de los más jóvenes a la vez que documentar si bien de modo extremadamente suscito y fragmentario, el desarrollo de su obra.

Estos objetos de arte se refieren claramente a las condiciones en la que han sido producidos: nos hablan acerca de un medio cultural determinado, en un país dependien-

te. Y sin embargo, y quizás por eso mismo, aspiran a mucho más: específicamente, a ser recepcionadas en un contexto internacional, al que aspiran a la vez que proyectan - y en esto reside cierto carácter utópico residual inmanente a una gran parte del arte que se lleva a cabo hoy en día en América del Sur. Quisiera ver en ellos, un comentario amargo y agudo sobre el desencanto, el olvido forzado, el desconcierto. Una crítica barroca a la aridez del racionalismo a través del ejercicio de una racionalidad hiperbólica, desenfrenada, que no conoce límites entre pasión y análisis, forma y contenido. Pero también la potencia irresistible de una aspiración constructiva: la voluntad repetida de continuar con el ejercicio del pensamiento, aún fren-

te a las más adversas circunstancias.

Nota:

-1- La fecha de iniciación del Perceptismo fue fijada por Gabriel Pérez Barreiro en su ensayo "The Negation of all Melancholy: Arte Madí / Concreto - Invención 1944-1950" incluido en el catálogo Art from Argentina 1920 - 1994 publicado en 1994 por The Museum of Modern Art Oxford. No obstante, en una carta dirigida al autor de este texto, Raúl Lozza aclara que: "(Abraham) Haber siempre sostuvo que "perceptismo se llamó al movimiento que Lozza inició en 1947": "Otros", continúa Lozza, "confundieron la fecha con la aparición del libro del mismo Haber que fue publicado en 1948".

Ruth Benzacar

Galería de arte

Marta Minujín Show

"Viví el arte en tiempo real"

Karina El Azem

en el Nuevo Espacio

13 de junio al 14 de julio

Florida 1000

galeria@ruthbenzacar.com

www.ruthbenzacar.com

4313 8480

Estatuas de sal

Fragmento del trabajo que su autor entregó para ser publicado en un libro de ensayos acerca del arte en la década del '90, que será editado próximamente por Adriana Hidalgo

Por Nicolás Guagnini

Gachi Hasper, en sus declaraciones vertidas en "El ojo del que mira", un libro de entrevistas a artistas de los noventa editado por la periodista cultural Victoria Verlichak, sintetiza con claridad la relación de nuestra generación con la historia del arte reciente, y con la imposibilidad de mirar hacia atrás. "Ese es un país culturalmente arrasado, la memoria está arrasada. Entonces, no es que no hay lo que ver, hay que descubrirlo, desenterrarlo y gran parte de las cosas están destruidas. Nuestro país fue completamente quebrado por el proceso. ¿Y qué lugar hay más sensible que la pintura para darse cuenta? Los artistas han sufrido, hay un hueco generacional tremendo... ¿Dónde están los setenta? ¿El grupo CAYC en el exterior? Pero ¿qué pasaba acá? Algo pasaba. Lo que pasó es un gran agujero. Los artistas de los '80 adolecen de no tener atrás los setenta. Es rarísimo lo que pasó acá." El intento institucional más consistente por generar un programa que exhibiera la producción de los artistas de los noventa alternadamente con producciones pretéritas, y de legitimar o simplemente contrastar obras con algún tipo de ejercicio lúcido de la capacidad de memoria fue llevado a cabo por Laura Buccellato en el ICI. Ubicado en la calle Florida, fue a lo largo de la década el nexo coordinante que determinaba el paso de underground a existente, de alternativo a inserto. Fue también el espacio precursor que disputó la hegemonía del Rojas como generador de vanguardia e incluyó y lanzó a artistas de otras filiaciones. Con su sofisticación elitista de aristócrata italiana y su conocimiento certificado por 25 años de convivencia con sus amigos los artistas, el ojo clínico y la insistencia férrea de Laura produjeron rescates de cosas desconocidas para los jóvenes, y exposiciones de artistas de diferentes edades cocinadas "en su punto justo" (en palabras de la curadora) Las muestras fueron rigurosamente documentadas en diapositivas para posterior consulta, y una biblioteca y videoteca gratuita y actualizada terminaba de construir el aparato memotécnico. Ciclos, cursos y festivales de video, presentaciones de libros, recitales de poesía y textos encargados a los literatos, en un descreimiento de la funcionalidad de la crítica existente, completaban el programa, que proponía una visión de la cultura como un todo integrado. Nuevamente es dentro de una institución extranjera, en éste caso española, en donde aparece la voluntad, el espacio y los fondos para promover la cultura viva y rescatar del naufragio la producción agonizante u olvidada. La posición frente a la invención de genealogías para los artistas de los noventa o de la importancia de revisar a historia del artista y curador del Rojas Jorge Gumier Maier es de una claridad meridiana: "Ante la disyuntiva memoria u olvido, yo obviamente estoy por el olvido. Este país tiene una manía enfermiza por la memoria. La especie humana siempre ha podido avanzar porque ha olvidado. Esa pasión argentina por la identidad y la memoria me rompe profundamente las pelotas.

Y que quede claro que no estoy diciendo que aquí no hubo dictadura ni desaparecidos. Lo que sostengo es que no hay lugar para lo nuevo si no se va lo viejo" le contestaba a Belen Gache en un reportaje aparecido en la revista "Los Irockuptibles" en Abril del 97 raíz de su muestra "El Tao del Arte"

Cuentos concretos

Entre 1994 y 1996 se realizaron tres versiones de una exhibición que se llamó sucesivamente "Crimen es ornamento" en el centro Cultural Parque España, en Rosario, "Crimen y ornamento" en el Rojas y "The Rational Twist" en Apex Art, Nueva York. Los textos que acompañaban las sucesivas versiones de la exhibición y su tesis central fueron de autoría de Carlos Basualdo. Intentaban ejercitar la memoria y consistían en ligar a un grupo de artistas de los 90 (Burgos, Hasper, Kacero, Siquier, Gumier, Schirilo y yo) con el concretismo, el perceptismo y el arte Madi de los años 40, Pablo Siquier y yo tuvimos responsabilidad en la organización y la concepción de las muestras. En su versión Rojas inclusive compartimos insistentemente el cartel de curadores con Gumier (un honor solo alcanzado antes por Magdalena Jitrik). La intención de ficcionalizar una filiación o una afinidad se sustentaba visualmente, y era una puesta en escena de resonancias formales sin demasiados lazos que nos uniesen con la teoría de la práctica concreta, que nadie se preocupó demasiado en ese momento por rastrear o inventar. La posibilidad de salir de las genealogías autorizadas como válidas por la presencia fuerte del discurso de Suárez (arte narrativo despreocupado por los problemas modernistas de la vanguardia = Molina Campos, Berni, el mismo Suárez, Harte, Gordin), de la aceptada analogía Di Tella-Rojas, de las tensiones pictóricas 80-90 problematizadas en torno a la llamada "estructura débil" y el uso de borrones o gestualidades desde la enseñanza de Kuitca, o simplemente romper la prohibición de ejercer la memoria nos parecían una alternativa válida y necesaria. Después de todo, una ficcionalización retrospectiva es tan perfectamente fértil o "auténtica" como los recuerdos de infancia de la peluquería de alguna tía como motor para producir obras, y los objetos concretos no son precisamente feos para los parámetros de belleza de la generación 90. En el catálogo de la versión neoyorquina de la muestra, que fue la única que incluyó físicamente la obra de Raul Lozza, el texto de Basualdo "Ejercicio de Lejanía" manifiesta la necesidad de inventarse un pasado como un ejercicio (40-90 en vez de 60-90), y entre los motivos para ejercitarse hay uno claro: "El pasado es el del arte concreto en Argentina, del que incluso en Buenos Aires se conoce poco: los rastros de su presencia fugaz y brillante han sido cuidadosamente borrados por años de indiferencia, alentada por una autoritarismo crónico y la crisis social y económica en la que el país se ha visto cada vez más atrapado, y que alcanzaron un remate violento y cruel en los años de dictadura militar que se extendieron desde 1976 hasta 1983"

Intentar salir del canon ya instaurado como definitorio para los artistas de los noventa por el aparato productor de discurso vigente, que podríamos sintetizar en frases repetidas hasta el hartazgo, como "conmovedores fundamentalistas de si mismos", "ajenos a toda teorización", "obsesivamente subjetivos e imposibilitados de generar escuelas o seguidores debido a su individualidad extrema", fue problemático. La voluntad de una visión ahistórica, sin filiaciones y sin continuaciones, que Gumier marcara en el texto del catálogo de los 5 años del Rojas (1994) culminó tres años más tarde en una declaración de índole más filosófica sobre la naturaleza del arte (y del arte argentino de los 90), informada por el orientalismo y la divulgación científica, en el texto del catálogo de la muestra "El Tao del Arte". La apelación a la ficción aparecía en ese texto sancionada como válida: "El movimiento del arte es la fuga. Conceptos tales como verdad o

realidad le son extraños porque todo arte es ficción. Narraciones renovadas de las fábulas que resuenan en nuestro ser". El hecho de que un artista y curador influyente en el medio porteño desaproveche el uso de la ficción como tesis curatorial y lo promueva como centro del mecanismo de creación artística podría (y debería) llevarnos a una discusión sobre los límites entre arte, historia y memoria, curaduría y operatoria cultural. El uso de la historia como término maleable en la construcción de una ficción, en éste caso plasma en un conjunto de obras instaladas unas junto a otras, que la literatura de Borges instituyó con resultados felicísimos hace décadas como una alternativa posible para la producción de arte en Argentina, suscitó hasta ahora escozores censuradores, pequeños éxitos internacionales, y mas peñas que otra cosa. (Agosto de 1999)

Galería Luisa Pedrouzo

El Salvador 4743 3°

C1414BPK Buenos Aires

Tel/fax (54 11) 4833 1557

Celular 15 4074 6076

Luisa_pedrouzo@interar.com.ar

ArteBA 2001

Cristina Schiavi

Mónica van Asperen

Leda Catunda (Brasil)

Hugo Vidal

Sergio Romagnolo

El edificio subjetivo

Texto leído en febrero de 1996 con ocasión de la serie de charlas organizadas en el Consulado argentino en NY a propósito de la muestra "The Rational Twist", donde se pone en duda la tesis que la muestra quería representar

Por Pablo Siquier

Es placentero para mí pensar la pintura abstracta reciente en la Argentina como evolución del arte concreto producido en el país en la década del '40. La calidad y belleza de buena parte de estas obras y la pasión con la que fueron defendidas, la convierte (para mí, y, creo, para muchos colegas) en obras entrañables.

Plantear relaciones estrechas tanto sociales como éticas y estéticas, es entrar en un terreno más ríspido. Como Carlos Basualdo enumera en el texto "The Rational Twist" -1-, existieron razones para que la posible continuidad se rompiera. En otras oportunidades mencioné la importancia que, para mí, adquirió en ese contexto, la arquitectura de Buenos Aires. Siendo muy difícil encontrar exposiciones de pintura y escultura concreta, el considerable número de edificios racionalistas de la ciudad ejerció su silenciosa influencia.

Por otra parte no me imagino a artistas como Enio Iommi, por ejemplo, relacionando su trabajo con el nuestro: él justifica la producción de arte concreto, en Buenos Aires, por su condición revolucionaria. Dudo que él considere que el arte abstracto producido hoy mantenga esa condición. Otras sustanciales diferencias podría plantear el maestro Raúl Lozza presente en la exposición.

Pero a partir del planteado ronda mi cabeza una idea que intentaré esbozar.

Las condiciones de integración nacional e identidad cultural y política que reinaban en Europa a comienzos de siglo eran sin duda mejores que las que podían encontrarse en Argentina en la década del '40.

Si pensamos en Mondrian o en la Bauhaus es clara la influencia que sus propuestas de renovación y desarrollo social, tuvieron, si bien de manera parcial, en los países donde actuaron (los programas urbanísticos y de construcción de viviendas sociales en los países del norte de Europa son un ejemplo de ello).

Sin duda no fue así en Argentina donde los artistas concretos chocaron contra la indiferencia o el rechazo del público y de los centros de decisión. El objetivo de integrar el arte con la vida en un solo impulso dinámico y vital no se cumplió.

Pero este objetivo, es de alguna manera, constitutivo del espíritu concreto, una parte esencial por lo que la producción concreta en Argentina adquiere ya, para mí, un grado mucho mayor de sustentación subjetiva, de satisfacción, ya que no colectiva, individual.

Es este grado de desintegración el que resuena y se amplifica en la producción actual. Al vaciamiento ideológico y ético, se le agrega el no tener un imperativo formal tan claro y definido como tenían aquellos maestros y no orientar nuestra búsqueda a la conquista de un nuevo campo ético social de accionar artístico.

Esta ausencia de valores universales fue reemplazada por una cuidadosa serie de elecciones estéticas particulares e íntimas obsesiones.

Trataré de ilustrar esto último con algunos ejemplos de mi trabajo. Los elementos que constituían mis primeras obras, si bien

abstractos, contenían un grado de carga estilística alto. Me atraía en esa época la obsesión del hombre, sea cual sea su cultura, por atribuirle a los objetos y a su entorno una fuerte carga afectiva mediante complejos conjuntos de decisiones ornamentales que se repiten y varían.

Aunque de manera velada, aparecían entonces referencias a diferentes tipos de producciones aculturales: arte primitivo; producido por esquizofrénicos; bajo el efecto de alucinógenos, etc. También es rastreable la influencia de la arquitectura de Gaudí.

En una segunda etapa, el recorte fue virando a una situación más particular y podría decirse, más local: la arquitectura de Buenos Aires, con sus en extremo ortodoxos ejemplos de estilos internacionales (entre ellos, como mencionaba antes: racionalismo) hasta sus híbridos increíbles. La arquitectura buidista o el diseño industrial moderno tal como había sido asimilado y adaptado por las cadenas de producción en serie.

Por último la serie presente en la exposición de Apex Art donde la representación de los elementos manipulados se hace más abstracta e imprecisa y se trabaja en las formas de unión y apareamiento de esos elementos y la manera en que se contaminan. Se podría decir que si la serie anterior concibe el diseño del cuadro de manera edilicia, en esta última etapa el crecimiento orgánico y la manera aditiva de confeccionar el plano tiene mayor relación con lo urbanístico.

Si bien el recorrido de cada uno de los artistas que me acompañan en la exhibición es, obviamente, distinto, me atrevo a afirmar que sí se asemejan en la manera subjetiva y altamente afectiva de elección de ese recorrido, en la irrespetuosa e impura forma de manipulación de los elementos, y en el eclecticismo de estos.

También observo similitud en la manera en extremo rigurosa de organizar esos elementos eliminando todo rasgo externo al mundo particular de la obra, en una elaboración, ahora sí, ascética.

Todo lo dicho puede constituir también, si me permiten la generalización, una diferencia básica entre el arte abstracto argentino y el norteamericano. Este último como continuidad del arte europeo, plantea una relación directa con lo producido, lo alienta un espíritu constructivo, "saludable". En definitiva se trabaja en una tarea de perfeccionamiento.

En el arte abstracto argentino ese signo positivo en la producción no existe. Se trabaja con procesos mentales más intrínsecamente íntimos y encontrando satisfacción en lo disperso y la combinatoria subjetiva. En este camino algunas obras llegan a constituirse en reflejos de un mundo atractivamente oculto e impreciso.

Quisiera por último resaltar, la generosidad del maestro Raúl Lozza que en todo momento mostró la mejor predisposición para la realización de la muestra, permitiéndome así, disfrutar del placer de participar en una exposición con obras suyas.

Nota:

1- Se refiere al texto "Ejercicio de lejanía" que se publica en este número y que presentara aquella muestra en su catálogo.

El Tratado de Brodie

En esta oportunidad los ya clásicos "Apuntes" ceden el lugar a un texto precursor de 1997 que se encontraba, hasta hoy, inédito

Por Rafael Cippolini

El título es provisorio (¿de qué otra forma, sino?) y alude, como es obvio, a ciertos aspectos de mi pereza: los que se manifiestan en la elección de esta variación sobre el nombre de un relato de Borges que titula, asimismo, el libro que lo contiene. Si en un principio, estos cuatro cuadernos (de tapa dura, 16,5 x 21 cm.), numerados, albergaron un texto tan creciente e indagativo que, verdaderamente, provocaba la idea de un Informe, poco a poco se metamorfosearon en un Tratado (o en varios) -1-, cuya suerte, por el momento, escapa a mis preocupaciones. Los que siguen no son sino extractos de algunos casuales momentos dispersos de estos manuscritos.

Lomas de Zamora, noviembre, 1997

(...) Resalté la frase: "Catástrofe de la geometría" como un modo de comenzar, de poner al pensamiento en marcha. Entiendo un tanto más cómo puedo pensar (qué mecanismos y métodos utilizo) cuando dejo que las oraciones tracen su camino, se encuentren, desencuentren y dispersen.

Trataba de reconstruir una impresión: la que experimenté cuando "pude ver" (y voy a intentar escribir porqué estas dos palabras esconden quizá la clave) la muestra del Rojas de Jane Brodie. Es evidente que en el gusto curatorial de Gumier Maier se presentó invariablemente como alternativa la posibilidad de una sensación geométrica (a veces geometrizable) que se manifiesta en la distorsión simpática (en tanto proveniente de un simpatos) de un arte de resonancias geométricas. Para procurar ser más claro: las obras de Burgos o Hasper no son ortodoxamente geométricas sino que efectúan un arabesco con respecto a cierta geometría (llamémosla) clásica que sobrevive hasta las últimas vanguardias. Estos artistas despliegan un "proyecto geométrico" que visten de manera diferente: reconozco que la maravillosa (y hasta esplendente) imperfección de sus cuadros deviene de las vacilaciones de sus ejecutores y no de una voluntad de síntesis. Su geometrismo no es directamente proporcional a un análisis perceptual, sino por el contrario, un desplazamiento hacia ciertas otras regiones del juego: la perfección está en otra parte.

(...) Si una crítica de arte escribió por algún lado aquello del conceptualismo caliente, yo me atrevo a proponer que existe una tibieza de estas formas, en estas líneas, en estos colores. Un casi vacío tibio. Otras formas de atenuar el desamparo. Una mirada sobre el arte geométrico: esto aparece también, por ejemplo, en algunas pinturas de Laguna. Las fronteras entre sus visiones se advierten más en los afectos que en los efectos. Laguna no piensa en un arte geométrico, sino que, simplemente, hace geometría con un cuadro (o en un cuadro).

(...) Gumier Maier es perspicaz con respecto al estado de esta tibieza de la geometría, que implica más al momento de ejecución del artista que a una meditación sobre "la Historia del Arte".

La obra de Brodie se presentó ante mí como un accidente de la geometría.

Y entendámoslo literalmente: se trataba de una geometría bastante similar a la de los artistas que acabo de nombrar, salvo que la geometría de la obra de Brodie había sufrido un accidente.

(...) Así comencé: pretendiendo explicarme qué clase de accidente había ocurrido.

Sensación impostergable, violenta. La lógica efectiva de la tibia geometría se había degenerado. También literalmente: se había salido de género.

No pude determinar, inmediatamente y por medio de esta primera visión, cuántos relatos podía proponerme y si se trataba, efectivamente, de "un" accidente.

Observando detenidamente la muestra ya no descarté que la catástrofe quizás fuese múltiple.

(...) Primero: transparencias (Acetato). Segundo: cintas de máquinas de escribir. Existe un libro del narrador Don DeLillo: White noise. Parafraseo: ruido transparente y también, por qué no, transparencia del ruido. La máquina de escribir, en su mecánica, propone un ritmo, hasta una armonía: el arrullo del tipeo que, conceptualmente, se desplaza por toda la Galaxia Guttemberg, de Marshall McLuhan.

El excedente de la palabra, su ruido transparente, oblitera una geometría: la linealidad de un lenguaje desestabilizado por una gramática singular.

A pesar de esta construcción, ninguna metáfora explica la catástrofe.

(...) "El desastre -2- está del lado del olvido; el olvido sin memoria, el retraimiento inmóvil de lo que no ha sido trazado -lo inmemorial quizás; recordar por olvido, el afuera de nuevo.

[...] El desastre lo arruina todo, dejando todo como estaba. No alcanza a tal o cual, "yo" no estoy bajo su amenaza. En la medida en que, preservado, dejado de lado, me amenaza el desastre, amenaza en mí lo que está afuera de mí, alguien que no soy yo me devuelve pasivamente otro. No hay alcance por el desastre. Fuera de alcance está aquel a quien amenaza, no cabría decir si de cerca o de lejos -en cierto modo el infinito de la amenaza ha roto todos los límites. Estamos al borde del desastre sin poder ubicarlo en el porvenir: más bien es siempre pasado y, no obstante, estamos al borde o bajo la amenaza, formulaciones éstas que implicarían el porvenir si el desastre no fuese lo que no viene, lo que detuvo cualquier venida. Pensar el desastre (suponiendo que sea posible, y no lo es en la medida en que presentimos que el desastre es el pensamiento), es ya no tener más porvenir para pensarlo. El desastre está separado, es lo más separado que hay". (Maurice Blanchot: L'écriture du désastre. Gallimard, París, 1983) -3-.

(...) Brodie no apela al desconcierto de la geometría tras la catástrofe, sino a su exacto negativo, al concierto de un

grupo de transparencias que, arborescentes, ramificadas, expandidas, espiraladas, pueblan un espacio afectivo e incluso físico.

Esta manera de escribir las formas de la catástrofe se transforma también en un dispositivo desde el cual operar sobre la misma catástrofe exigiéndole ciertos desplazamientos.

(...) Los desplazamientos de la catástrofe reconocen las memorias (consecutivas) de otras geometrías.

Los usos olvidados de una lógica simpática de carácter geometrizable (y tibio) presentes en las obras citadas con anterioridad (las de Burgos, Hasper y Laguna) reaparecen en las dispersones de Brodie que como índice de un puro desplazamiento: una fuga de texturas que materializan en transparencias.

(...) En Kacero las transparencias acaban por opacarse. Su constitución geométrica destituye los códigos de tibieza y preserva, sin embargo, el régimen de la otra austeridad. La memoria no es extraña en esta realización: no hace falta más que recordar la muestra realizada en el ICI, en 1993 y la lista de nombres de artistas mayormente olvidados por muchas de las más prestigiosas Historias del Arte que se presentaban sobre sus piezas desorganizando los intentos de trayecto de una filiación inmediata. Kacero propuso entonces, y lo sigue haciendo, un manual de instrucciones que apunte las políticas de lectura que su obra despliega.

(...) "Emprendo este trabajo sobre artes visuales [...] recordando a Valéry, quien dice que hay que excusarse de hablar de pintura: la crítica de arte es un género literario "terriblemente fácil, en consecuencia, terriblemente difícil", en el cual incursiona no importa quién, en el terreno de las vagas apreciaciones generales, de la indefinición pura, haciendo ejercicios de estilo, huecos y enfáticos, con gusto impersonal, como uniformados, con lenguaje de heterogéneas significaciones.

Para discutir pintura se requiere hacerlo concretamente. El lenguaje directo y sencillo es el que más se presta, hasta donde es posible explicarse con palabras sobre una escritura de otra índole. Un cuadro es inefable: no se expresa sino en su propio lenguaje. Para hablar del él, a menudo recurrimos a metáforas, no cuando estamos más a oscuras, sino cuando más precisos nos encontramos. Generalmente se escribe de lo exterior, de lo superfluo, y no de lo medular de una obra y su condición formal.

(Luis Cardoza y Aragón, Ojo/Voz, Ediciones Era, México, 1968).

(...) El número de cintas, la cantidad de superficie, la visibilidad y resistencia de las transparencias ¿hasta qué punto y de cuántas maneras resultan aleatorias o casuales? ¿Qué factor determina la cifra exacta de cada pieza en la obra de Brodie? Escribió 108 palabras en el texto de su catálogo. Laguna 85 para el mismo. En total hacen 193.

(...) Investigo en el texto: selecciono acciones y circunstancias: mareo; posibilidad de llevarlo todo a cabo; mala direc-

ción; ausencia de dificultad; ordenes ejecutables; desobediencia; ignorancia; estructura; error; reinención malconcebida; nacimiento de otra cosa; obra. Este periplo de instancias disímiles que erige como ruta programática donde, a las certezas iniciales (un mandato exacto: "quiero hacer una esfera"; un hallazgo vivido como abandono: "...cuando se saca el papel no hay más esfera, casi no hay más estructura y eso es la estructura que uso") viene a sumarse a la inevitabilidad del error ("esa reinención malconcebida"). Kafka escribió: "Sólo existe la meta; todo camino es vacilación". La fórmula de Brodie (y llamarla fórmula resulta por entero incorrecto o excesivo) resulta por entero disímil: conoce desde el origen que existe en la mano, aunque el mareo obligue a ignorarlo. Producida la ejecución definitiva se presenta un paréntesis ("ese error").

Ahora bien ¿qué sucede cuando el error se esfuma o no acude a la cita? ¿Cuándo el ingeniero supera al mareo y vuelve a descubrir los materiales que su mano le proporciona?

¿No esconde la fórmula de Brodie un fatalismo manifiesto, un destino de error, una entrega desmesurada a la catástrofe del hallazgo?

(...) No más que el colmo de las tautologías: El enunciar el error como destino ¿no pone de manifiesto el sueño de enfatizar el error como si fueran explicables otras determinaciones? ¿Qué significa "un destino para el error"? Seguramente el vértigo de la catástrofe. La esfera ausente, una lámpara china sin papel.

(...) La obra de Brodie como una lámpara china sin papel donde no se advierte ninguna esfera.

(...) La catástrofe puede actuar como substracción: un teatro donde los materiales no se destruyen (ya que la destrucción es contraria a la substracción) sino que desaparecen: desaparece la esfera cuando se substraen el papel: sólo queda una estructura (mediante el error, y el hallazgo) que es otra estructura, diferente.

(...) Antes escribí fatalidad, noción que vulgarmente suele relacionarse a lo negativo. Sin embargo la fatalidad del hallazgo celebra, casi en silencio, su epifanía. Quizá el ingeniero se encuentra tan mareado que no diferencia la felicidad de lo obtenido a la desgracia de encontrarse en un cul-de-sac -4-. En este ejercicio de la desobediencia infinita, la sucesividad aritmética se erige como un rito: a la elección de la estructura inicial se agrega la obtención (mediante los enseres del mareo) de una segunda estructura (esa otra coas que es la obra). Bien podría entenderse, entonces, que no se trata de una substracción, sino de una superposición tan alambicada, tan suave, que no la advertimos. No tan paradójicamente: un engranaje de transparencias.

(...) Brodie señala su programa, no lo explica. La tentación es inexcusable: ¿Cuál es el error ante cada obra? ¿Cuál el movimiento original?

El destino de la catástrofe seguramente sea el olvido de es-

tos términos: el ingeniero solo recuerda un instante en la ejecución de la obra. Pero no cuál.

(...) "La voluntad es lo único que es autónomo porque no puede ser regido desde el exterior: rige".

"La voluntad siendo autónoma carece de motivaciones. Es gratuita; por lo tanto, irracional".

"Como la voluntad determina la esencia del conocimiento y es, a su vez, irracional porque su orden está determinado por una ausencia de orden, no es pues orden".

"Lo que no es orden es desorden y lo que es desorden pertenece al ámbito de lo irracional. El conocimiento entonces sólo tiene pretensiones de racionalidad en función de un orden supuesto".

"La pretensión de racionalidad, dentro de cualquier orden de pensamiento, es una prueba inmediata de irracionalidad" (Salvador Elizondo, Cuaderno de Escritura, Editorial de la Universidad de Guanajuato, México, 1968).

(...) ¿Cómo establecer relaciones de orden geométrico frente al doble espejo que separa lo racional de lo irracional? ¿Cuál es la tensión que se despliega frente a las geometrías morales? A saber: Les liaisons dangereuses, de Choderlos De Laclos o la Ética de Spinoza.

(...) "¿Para qué es buena toda esa conmoción? Lo más que puede lograr es arruinar la propia paz mental en donde uno tiene sus pequeños compartimentos. En ellos todo es conocido, se ha ido instalando cosa por cosa, hasta llegar a ser apreciado y querido. ¿Debo estar alerta por si el reloj arroja fuego en mi cara o por si el pájaro sale de su jaula y ataca vorazmente al perro? No. El reloj que da las seis durante tres mil años. Esto es lo que yo llamo orden. Esto es lo que a uno le gusta, aquello con lo que uno puede identificarse". (Carl Sternheim, Die Hose; citado por Paul K. Feyerabend: Against Method: Outline of an anarchistic theory of knowledge, Minnesota Studies in the Philosophy of Science, vol IV).

(...) Todos estos años estuve calculando los márgenes de previsibilidad en la acción curatorial de Gumier Maier. Esto resultaba del análisis de las proyecciones de su gusto considerado como factor de riesgo y de duda más que como provocación. Dos momentos, en los últimos tres años (1994-1996) me resultan paradigmáticos en su extrañeza: las muestras de Brodie y Mussetti, respectivamente.

(...) Laren y Schilero también geometrizan. Pero sus obras acumulan cargas de preciosismo y abarrotada síntesis que resultan ausentes en las de Burgos o Hasper.

(...) La belleza (que produce relajación y confianza) se manifiesta en la calidad de existir o no, de un mundo listo a pesar de lo que pueda realizarse, de la eventualidad de rotura de

una cosa, que posibilitaría la tenencia de otra, más precisa. Así presenta Laguna el mundo de Brodie: un espacio donde las cosas se mueven misteriosamente, tal vez a causa de un viento indeterminable. El texto se titula "Las cosas de Jane".

(...) "No hay "cosas" para el pitagorismo; no puede haberlas, ni pueden alterarse pues no tendrían en verdad "dentro", ese dentro que es la substancia, aunque no haya sido descubierta la "interioridad" propia del hombre. El universo del número es exterior todo a él; todo en él es exterior a sí mismo; volcado como los sonidos en la melodía, como la melodía en la armonía. Es el tiempo exteriorizado.

El abismo del tiempo se ha vaciado, exteriorizándose. Es un modo de hacerse accesible. Es lo más equivalente a la manifestación de las cosas materiales, a las cosas sustantivas, al mundo plástico que existe en el espacio cuando es bañado por la luz. El tiempo, sentido desde el viejo dios Cronos, no es el tiempo interior, el que sentimos en nosotros mismos y en nuestra vida los hombres de hoy. El tiempo cósmico, el tiempo substancia de las cosas todas, abismo de realidad. El número y el ritmo lo revelan, lo que hacen aparecer y manifestarse, lo que es en él someterse, aplacarse. La máxima realidad que de él se arranque será el alma". (María Zambrano, El hombre y lo divino, Fondo de Cultura Económica, México, 1955).

(...) ¿El tiempo de la catástrofe es aquel por el cual la máxima realidad será el alma?

"Los tres grandes componentes de la visión moderna, que nosotros consideramos retrospectivamente, unificados, como si hubieran surgido juntos, tienen que ver con lógicas y disciplinas disociadas, tardíamente concurrentes: el isomorfismo del espacio de la pintura y la geometría, el heliocentrismo en la astronomía, la infinitud del universo en todas las direcciones, convertido progresivamente en concepción común de toda la humanidad. Sólo en el plano estético conforman un conjunto, propuesto al ojo y al alma reflexiva más que impuesto por espíritu de avance en el conocimiento de la realidad". (Guy Hocquenghem & René Scherer, L'ame atomique, Albin Michel, Paris, 1986).

(...) ¿Cuál es el tiempo de una transparencia acumulada como catástrofe geométrica? Recuerdo un libro de Margo Glanz que describe su catástrofe sentimental mediante un diagrama geometrizable de fenómenos acusos: del vigor inusitado de una catarata a las breves oscilaciones de un vaso con agua. La pausada elaboración, repleta de avances furiosos, desconciertos y repliegues, de su malestar amoroso, provoca los movimientos del agua en su pura descripción, que, de señalar tan de cerca al recurso de orden metafórico, descompensa la narración situándola al borde de convertirse en un código de instrucciones.

Distinta es la experiencia en Aguaviva, de Clarise Lispector: si bien las motivaciones pasionales se desenvuelven en la periferia del acontecer plástico, la anécdota se encapsula y se distribuye en dosis homeopáticas de acción: su visión, de tan micro, agota el marco de lo macro.

(...) Una idea me obsesionaba: el conjunto de las cosas de Brodie se aparecía inmóvil, aunque la reminiscencia señalara que el espacio circundante había resultado alterado quién sabe porqué. La catástrofe se manifestaba, pues, temporalmente y en pretérito. Catástrofe aquello que puede leerse, desde ahora, como una huella.

(...) Sincrónicamente, la geometría también aparecía (en mi memoria) como un aspecto de un estilo de evocación: su transparencia dejaba en blanco el ruido (White noise) de un recuerdo. Como en el texto de Glanz: únicamente agua. Las otras presencias fuera de descripción.

Notas:

-1- "(...) Entrar en tratos con una obra es entrar en malos tratos. Querriamos justificar en estos Tratados -y no podría ser de otra manera- que el mal -tratamiento de una obra tiene que cavar hondo en la vivencia humana de lectura. Si de tratado se trata, el único que merece este nombre, mas allá de las pretensiones de los manuales, es el Tractatus de Wittgens-

tein, donde, como todo el mundo sabe, la cita capital es un elogio de la mudez que al mismo tiempo expresa una filosofía negativa de lo inexpresable y de lo que alguien -y muchos lo han intentado- pudo reducir a la inefabilidad mística. Pero no es así: tratar de lo inefable significa un doble enfrentamiento contra el discurso: la palabra no dice nada o que alude o manifiesta la nada, o contra la protohistoria del decir: la cosa. Se puede llegar a lo inexpresable por propia saturación del decir (...) o se llega a la nada por el mutismo, como en el caso de Rimbaud". (Nicolás Rosa, 1997).

-2- La catástrofe o el desastre como sinónimos: lo irreparable, los atros fuera de su órbita, es decir, de su lógica.

-3- La inclusión de Blanchot (1907) en estas notas, resulta más accidental que programática. Su carácter imposible que resulte explicativo: la acumulación de materiales críticos funciona de manera independiente al resto del conjunto. Elemento de confrontación.

-4- Callejón sin salida.

Geometrías, desencuentros y coincidencias

Un post-facio a los "Tratados de Brodie"

Por Rafael Cippolini

Cuando escribí "Los Tratados de Brodie" nada sabía sobre esta artista. Traté entonces de informarme a mi mismo construyendo una narración con las pequeñas impresiones que fui recolectando en las horas inmediatamente posteriores a mi visita a su exhibición. Simplemente quise saber hasta dónde podían llegar las ideas que mi memoria asociativa (más que analítica) me sugería. Es el día de hoy que la obra de Brodie no me dice absolutamente nada, pero entonces yo lo ignoraba. Ese texto es un trip personal, porque debí acercarme a lo que simultáneamente iba construyendo: una noción de catástrofe que obliteraba varias necesidades de geometrizar, sea lo que signifique esto.

Mi interés no era tanto la obra como mi percepción más inmediata: un examen a mi mismo como examinador. Una vivisección a las sucesivas distancias que la muestra me proponía y a las que me obligaba. Saber qué sabía, qué podía saber, me llevó nada menos que todos esos cuadernos.

Nada me preocupa más que la construcción de un discurso: sus motivaciones, sus dudas, sus arrebatos. En definitiva, un discurso (cualquier discurso) no es otra cosa que un juego temporal, una sucesión de posibilidades que dibujan con celeridad y precisión las líneas únicas de un destino (casi como en aquellas caligrafías japonesas que se trazan, con delicadeza, de una vez y para siempre).

Los fragmentos que bastante después transcribí no son necesariamente los que más me interesan ni los más representativos. Simplemente, dejé entonces que el azar decida. Transcribir lo extenso del manuscrito entero es una tarea que dejo para algún futuro.

Me resulta curioso y muy interesante que Bruzzone haya decidido publicar en un mismo número de ramona dos textos tan disímiles como "Los Tratados" y "Ejercicio de Lejanía" de Carlos Basualdo. Este último está construido a partir de nociones previas, en una serie de binomios (memoria / olvido, rescate / resentimiento) que se articularon con una estrategia definitiva. La narración de Basualdo es táctica, al igual que su estilo y escritura. Fue ideada para un catálogo y éste para ejemplificar una operación, coronada con la muestra que ilustró. Yo pude dudar, preguntarme, dedicar páginas a eso que no sabía si me interesaba o no (los "Tratados" no fueron concebidos, inicialmente, para ser publicados sino sólo como ejercicio doméstico). Basualdo, en cambio, se propuso una lección: explicar cómo un puente de geometrías de cuño ideológico unían la sabiduría de Lozza con una pléyade de herederos varias décadas más jóvenes. Toda una voluntad política.

Aunque siempre parece ser lo mismo: los horizontes de sentido de la geometría y sus irrupciones históricas. ¿Qué capítulo atravesamos ahora? Ojalá pudiéramos tener respuesta para una interrogación así.

Centro Cultural Recoleta

Dibujo y Pintura

Pintura: El lenguaje secreto del arte
Eduardo Médici
Martes de 19 a 21 hs.

Dibujo de figura humana, anatomía artística y modelo vivo
Jorge Meijide
Miércoles de 19 a 21 hs.

Dibujo y pintura, un inicio fundamental
Vivian Guggenheim
Viernes de 19 a 21 hs.

Dibujo y pintura para adultos mayores
Gladis Rubio
Jueves de 14,30 a 17 hs.

Escultura

Escultura
Omar Estela
Viernes de 18,00 a 21,00 hs.

Curso intensivo de resina poliéster
Lili Esses
Domingo 29 de abril 10:30 a 17:30 hs.

Curso intensivo de moldes de caucho de siliconas, látex y contramoldes de yeso para coladas de resina, yeso, cemento, etc.
Lili Esses
Domingo 22 de abril de 11 a 16 hs.

Cursos y Talleres

Informes e inscripciones: Martes a viernes de 16 a 20 hs. Sábados de 11 a 19 hs.
4807-6340
cursosccr@sion.com
www.centroculturalrecoleta.org

Fotografía

Autorretrato
Julie Weisz
Domingo 24 de junio de 10 a 17hs.

Safari de imagen nocturna
Roberto Camarra
Del 22 al 24 de junio de 19 a 21hs

Fotografía Básico
Adrián Rocha Novoa y Gabriel Liporace
Martes de 19 a 21 hs. o sábados de 14 a 16 hs.

Curso básico de imagen
Roberto Camarra
Miércoles de 19 a 21hs.
Sábados de 16 a 18 ó de 18 a 20 hs.

Curso de técnica fotográfica
Roberto Camarra
Domingos de 19 a 21 hs.

Música

Taller de diseño sonoro para medios audiovisuales
Jorge Haro

Edición de sonido digital y masterización
Daniel Schachteer

Histuar ideoloyic diun petit galeri

Por Florencia Braga Menéndez

Es simple. Me apasiona el arte desde muy chica. Disfrutaba felicísima de lo bello del mundo, y el arte era lo bello salido de los hombres. De formación atea, el arte siempre fue la oportunidad perfecta de reflexión sobre dos campos: sentido y verdad.

Jamás necesité del prestigio habilitante inherente a la cercanía de lo artístico, nunca utilicé el aura de lo artístico, tuve desde muy niña un gran narcisismo y, gracias a un temprano y feliz amor por la literatura que no me abandona, y gracias a un pedegree intelectual. Me relaciono con el arte con espontánea avidez y nunca busqué forzar el vínculo atracción - intelección entre las obras y mi persona, nadie tuvo que despertarme interés sobre lo que me interesa de las obras. Elijo ver pintura como saco una novela de Stevenson del estante, caliente. Me dediqué a pintar e instalar a los veinte. Con repercusión inmediata, pero poco cuidada y sin interlocución, me sentí muy sola. Me esperaba un largo camino de chupada de medias e insistente persistencia participativa, salones temáticos, y vernisajes parada cerca de algún figurón inteligente, vestuario neoyorquino de feria americana, todos sabemos de que hablo. Entonces decidí dejar de producir obra y dedicarme a la escritura y la organización de estrategias que potenciaran la lectura de la producción de otros. Como traductora de universos poéticos particulares no me hubiera ido nada mal, pero la idea no era ser crítico, la idea era generar un espacio de óptima circulación semántica que permitiera una relación íntima entre producciones culturales, artistas y público. Docencia y curación, la opción sanitaria.

Retornar el pathos a su lugar. Desenajenar el vínculo entre obra particular y contexto de producción. Desde ese lugar hice la Sala de Lenguajes Contemporáneos dentro del marco institucional de la Secretaría de Cultura de la Nación en el Palais de Glace, no fue tan grato como hubiera debido ser, pero curé pequeñas y deliciosas exhibiciones de obra de Martín Giménez Larralde, Iván Calmet, Luis Lindner, Cristina Schiavi, Agustín Soibelman, Joan Prim, Nicolás Guagnini y otros (año 1992). También, no sé si con felices resultados para el mundo de la crítica que los perdía de sus filas y para el mundo del arte que los acogía, invité a producir obra a los jóvenes críticos Barreda-Sánchez, que iniciaron así sus carreras artísticas. Paralelamente desarrollé técnicas pedagógicas propias en la medida en que veía que el problema de la identidad de la producción contemporánea pasaba mucho más por la negación del universo personal del artista que por las obviedades semióticas que pudieran filiarlo automáticamente a la idea cristalizada y sosa de latinoamericanidad que compramos obedientes, que aceptamos como turistas, como si fuéramos extranjeros a nuestra condición, de su majestad el norte y su burguesía intelectual. El problema de la identidad no se circunscribía a lo geográfico político sino a una de sus consecuencias, la falta de derecho a la hidalguía del sujeto, fuera el eje de desobediencia o pertenencia político, de clase, sexual, religioso, o la diferencia más caprichosa y diminuta. Desde

esta falta de derecho a las ideas, a la conciencia de sí, es desde donde nacen las dos patologías pedagógicas más arraigadas en el discurso pedagógico del arte: la adscripción acrítica a una suerte de manifiesto tácito post cezanniano que implicaría la existencia de un lenguaje plástico normativo, es decir de un arte que habla de sí pero sin voluntad de cuestionamiento óptico, sino más bien como una retoricidad acotada al uso de dos o tres palabras permitidas, normativa que determina los límites escatológicos de la producción en términos catártico semióticos, y por otro lado la modalidad que se somete igual de alienada y desesperada a la internacional contemporánea sin preguntarse nada respecto de la necesidad de su voz, pura moda vacío, embole total, obrita cool, pretenciosa actitud de jeraquización del objeto expelido a alta velocidad, escatología también al fin, apropiaciones angustiadas, diarrea inodora. A ambas intrascendencias opongo la idea de que el artista es posible. Y que la tarea docente tanto del productor como de su público es la de aguzar la atención sobre una impostergable deconstrucción del goce, del gusto real por lo que el objeto pudiera despertarnos.

Un día estaba dando una clase eterna de esas que hacen que uno se sienta imprescindible y feliz en mi casa. Y llegó una carta de Luis Lindner desde tierras lejanas intimándome a abrir una galería donde él pudiera exponer feliz. Luego vino la invitación generosísima de Clara García Uriburu a llevar mi proyecto galerístico a su espacio, el Espacio Buenos Aires, en cuya caja de galería un día empezó la aventura de que las muestras virtuales y soñadas tuvieran cuerpo en las paredes del modo que queremos, libres de la liturgia histórica del fenómeno exhibitorio, la galería Blanca, una galería que actúa como un pequeño museo con intención de extensión cultural, esbozando la práctica política que es para mí pensar la curación. Hoy somos una marca curatorial. Una extraña asociación de artistas y galerista que reflexiona sus pasos en íntima comunidad. Poniéndonos de acuerdo en no doblegar lo sagrado, ayudándonos a ejecutar la politesse que más nos cuesta.

Un proyecto austero sin diseños rimbombantes. Un proyecto semiótico. Un proyecto amoroso. No sé que nos espera, pero sé que es bueno, porque lo que depende de nosotros se hará con calidad, no formal pero obsesiva. Soy feliz viendo talleres. Y como un pequeño restaurante de delicatessen preparamos larga y cuidadosamente cada proyecto. Muestras infinitas e invendibles que terminaron, pese a la falta de experiencia marchandística de la experimentada curadora, vendiendo a sus autores muy exitosamente a coleccionistas de lo más interesantes. Como galería Blanca del Espacio Buenos Aires y como galería Florencia Braga Menéndez Arte Contemporáneo en la última ArteBa, expuse obra de Nesy Cohen, Hernán Salamanco, Martín de Paola, Carla Bertone, Pablo Lozano, Sybil Cohen, Cristina Schiavi, Beto de Volder, Verónica Romano, María Guerrini, Max Gómez, Andrés Sobrino, Juan Tessi, Iván Calmet y Luis Lindner. No soy una joven galerista, no somos una joven galería, no curo artistas jóvenes.

Somos una inmaterial galería de arte contemporáneo. Y estoy orgullosísima de los artistas que represento.

Vent, aire - un intercanvi d'experiències i aprenentatges

VENT - ALTAFULL D'ART
ALTAFULLA, CATALUNYA, ESPAÑA
5-6 I 12-13 DE MAIG DEL 2001
WWW.ART-VENT.COM

Timo Berger
(desde Barcelona)

Erase una vez una petita-gran nena sentada en el umbral de su casa, contemplando el viento que viniendo de la orilla del mar sube la montaña en donde se sitúa Altafulla, pueblo a una hora en tren de Barcelona.

La petita-gran nena se llama Lidia Dalmau Lluís, es egresada de la carrera de Bellas Artes, estudió en Barcelona y Berlín y convocó a una/os cuarenta artistas de toda España, de Japón, Inglaterra, Francia, Argentina y Alemania a participar en esa exposición de arte contemporánea al plein aire. Además de ser ésta vez la curador de ese evento bianual, se obsesiona a crear nuevas palabras uniendo dos sustantivos con un guión: la exposición-interacción de Vent fue concebido como un espacio de comunicación entre la/os artistas, la/os habitantes del pueblo y la/os demás concurrentes mediado por las obras, acciones y instalaciones que invitaban al público a participar activamente en la creación de las obras. Había tantas cosas que sólo voy a enlistar algunas: Yoshihira Hioki combinó el arte de narrar con la pintura. En una primera sesión convocó a niña/os a asistirle en pintar un pez grande y a la vez aportar ideas como puede seguir un cuento cuyo principio él les había presentado anteriormente. En una segunda sesión colgó el pez como una bandera en plaza de la iglesia y contó a su auditorio el cuento que incorporaba las sugerencias de la/os niña/os.

Klaus Speis, Michaela Rusch y Francesc Sancho instalaron en la montaña con vista al mar un objeto que aludía a un gran sanguích. Al objeto se podía subir y desplazándose sobre él hacía ruidos que remetían a los silbidos del viento.

Lidia Dalmau Lluís fijó una pequeña silla con una cuerda a un árbol. La silla era tan liviana que desterraba con el viento dando de tal forma el espectáculo de una silla voladora.

Bielot Santandreu preparó un interactivo sobre una ciudad imaginaria titulada Atlantis. La/el espectador/a podía recorrer con mouse-clicks un laberinto de calles y casas y a la vez enterarse de la historia de esa ciudad perdida y olvidada. Las imágenes para el interactivo fueron tomadas en un zona militar en Mallorca, a la cual el acceso es estrictamente prohibido

da y en la que se halla un antiguo fuerte militar del siglo XVII construido todo al nivel del suelo e invisible desde afuera.

Mapi Rivea intervino directamente en la arquitectura pueblerina al colocar unas telas blancas-transparentes y cosidas en un arco sobre un camino bordando la muralla. Tanto la materialidad esférica como la forma alusiva invitaba a variadas interpretaciones: desde alas de un ángel hacía un vagina. Mapi Rivera -según dijo - procura siempre inscribir una cierta ambivalencia en sus obras.

Atsuko Arai exhibió varios trabajos fotográficos-gráficos que jugaban con el desfase entre imagen y denominación; trazó imaginarios urbanos de Barcelona y Altafulla interponiendo y mezclando los sitios de una con las de la otra. Tomando como punto de partida la observación que en las dos ciudades existen calles con el mismo nombre, Arai armó dos mapas urbanos con las fotos pegadas de los sitios denominados iguales pero correspondientes a la otra ciudad.

Después hubo varios acciones, recitales de música, proyecciones de videos, instalaciones y performances más: SIAMB, un grupo de danza experimental de Barcelona puso en escena en distintos sitios del pueblo happenings y performances. También hubo un cuclga de poesía en una de las bajadas de la centro antiguo. Ahí entre la muralla y las paredes de las casas se tendía un cuerda de cincuenta metros exponiendo al viento unos poemas de las poetas argentinas Laura Kropf, María Paz Levinson y Melissa Bendersky y del propio autor de este informe.

La/os habitantes de Altafulla podían también participar en una instalación colectiva, una tela blanca colgada como una especie de techo sobre una bajada. Como las obras de la/os artistas habían quedado sin títulos ahora recibían sus títulos en los comentarios y denominaciones de la/os espectador/as. La arquitectura de la ciudad antigua recibió agradecida la exposición y acogió confortablemente por unos días la/os concurrentes. Lástima que la/os habitantes de la misma ciudad, muchas veces, se resistían a un enfrentamiento intensivo con las obras como intencionado por la/os artistas, sino que huían del sol ardiente a las sombras de sus casas sedando así la mayor parte del espacio a la/os artistas. Con la consecuencia que, por dos fines de semana, el pueblo de Altafulla parecía tomado por una banda de artistas que deambulaban por sus callejuelas dejando sus rastros por todos lados (una artista de la cual me olvidé el nombre escribía poemitas con una letra pequeñísima directamente sobre los muros - se sabía que estaban por algún lado, pero eran difíciles de encontrar).

Ar Detroy a la valenciana

Palpitando la Bienal de Valencia

"E MIRANDO, INTERMINATI
SPAZI DI LA QUELLA, E SOVRUMANI
SILENZI, E PROFONDISSIMA QUIETE
IO NEL PENSIER NI FINGO, OVE PERO POCO
IL COR NON SI SPAURA ...

... COSI TRA QUESTA IMMENSITA SÁNNEGA EL PENSIER MIO:
E IL NAUFRAGAR MÉ DOLCE IN QUESTO MARE *
G. LEOPARDI

Por María Magdalena Morales

Aquellos que no han transitado los "eventos culturales" a fines de los 80, quedan sorprendidos. Aquellos que no han pisado la sala del MAMBA en el 99 o en el MNBA en el 00, intrigados. Lo cierto es que en 1988 nace Ar Detroy compañía de arte experimental que ha concretado sus obras en producciones fotográficas, acciones performáticas, música experimental, video-arte y video-instalaciones, que ha participado y exhibido en los principales Centros Culturales, Museos y Festivales Nacionales e Internacionales, que ha recibido Premios y Subsidios. En enero de 2001 los curadores de la Bienal de Valencia Achile Bonito Oliva y Peter Greenaway invitan a la compañía como representantes de la Argentina a presentar en junio su videoinstalación "Un Acto de Intensidad". El resto es historia.

1 Copy / Paste

* "La fragilidad de la construcción demuestra que todo el esfuerzo es inútil, que todo va a desaparecer y que lo único que queda para siempre es el desierto. Sin embargo, ... no retrocede y se mantiene en este impulso creador: aunque lo humano no perdure, parece decirnos, o gracias a esto, igual se puede dar el acto creativo... para el observador no son sólo imágenes para contemplar: el sonido del viento que sopla se transforma en un mantra que colabora en el rito del paisaje. La naturaleza hostil, sin bordes mas que el horizonte infinito, provocan una sensación física: la vista ennegrecida, la boca seca, los labios cuarteados" Laura Isola (Radar- 10 de octubre de 1999 pág 18)

* "Parados sobre pilotes, inmóviles figuras humanas castigadas por el viento y la sal parecen un conjunto de estatuas en

la inmensidad de la Puna. ... "Esto no es un documental. No pretendemos hacer turismo ni somos expedicionarios modernos. Nuestros viajes son búsquedas interiores, no geográficas" Cristina Galasso (La Nación - 29 de septiembre de 1999 - pág 8 secc. 4)

* "Un acto de intensidad parte de un enfrentamiento real con esa naturaleza hostil. Los integrantes del grupo permanecieron durante largos días aislados en medio de un desierto de sal, sin otro horizonte que la aridez del terreno, la soledad propia y la de sus compañeros. El resultado de esa performance constituye la base de este políptico de reminiscencias medievales, que traduce sus imágenes en símbolos de potente pregnancia. El protagonismo del acto imprime su sentido sobre la composición audiovisual, subvirtiendo la naturaleza del medio. a la estética de la desaparición" propia de la imagen electrónica se opone una práctica de la persistencia; a la estética de la velocidad, una poética del retardo. La inmediatez de la acción, su aquí y ahora, niega la mediatización del registro, apelando a la presencia del espectador en el espejo de su acto contemplativo. "... Rodrigo Alonso (extracto del catálogo).

"... sin duda, nada tan profundo y tan poco estridente como el rol de la tecnología en "Un acto de intensidad".... las imágenes y sonidos de este trabajo provocan una percepción de tiempo suspendido que asume sentido metafísico. Se trata de un paisaje seco que en su intensa blancura destella más allá del mundo real. En él todo movimiento, todo sonido se torna mínimo; de una morosidad tan intensa que parece inscribir cada gesto en la dimensión eterna del tiempo. " Ana María Battistozzi (Clarín - 23 de octubre de 1999 - pág 56)

* "El resultado estético es perturbador cuando el postulado metafísico ha sido dejado de lado por las posturas filosóficas vigentes. ... Es inevitable relacionar Un acto de intensidad con la realidad espiritual puesta en cuestión permanente por la cultura del presente" Mercedes Casanegra (La Nación - 17 de octubre de 1999 pág. 4 sec. 6)

* "La compañía de arte experimental exhibe su última y asombrosa videoinstalación Un acto de intensidad - el título no podría ser más acertado - fue filmada en las Salinas Grandes de Jujuy espacio de condiciones extremas que se ajustaba a la voluntad de los autores de proponer una poética de lo mini-

mo y también de lo metafísico.En torno de conceptos - la espera, la templanza, lo efímero - la obra se compone de cinco partes en las que se combinan textos y video. ... Este núcleo central tiene por marco dos videos que rescatan la visión total del paisaje (la cámara filmó en un giro de 360 grados). El barrido, proyectado en direcciones contrarias, se perpetúa en un loop que hace más evidente aún lo ominoso del presente y la angustiosa intensidad de quien lo experimenta" Santiago G. Navarro (La Nación - semana del 1 al 7 de octubre de 1999 - pág 3 Vía Libre)

"La coexistencia proporcional de la intensidad y la profundidad es una constante de la producción de esta compañía de arte experimental que busca una estética de la mirada a través de una imagen reflexiva y sutil, al mismo tiempo filosófica e insignificante. ... La gran sala del primer piso del Museo de Arte Moderno... un lugar árido y desnudo, una estancia arrasada, tan incómoda como apropiada que cuando está bien usada - como en este caso - se transforma en fuente de sentido para las obras. ... Exhibida como un políptico de enormes pantallas simultáneas, la instalación establece de entrada una nueva temporalidad, distinta de la que traía el espectador. El ritmo sonoro y visual, el montaje de cada secuencia, y de las pantallas entre sí generan un tiempo dentro del tiempo y abren una dimensión tan intensa como profunda." Fabián Lebenglik (Página 12 - 19 de octubre de 1999- pág 29).

"... después de verlos, uno conserva las imágenes largamente en la memoria hasta preguntarse si esos sueños son propios o ajenos, ... es cierto que las imágenes tramadas por Ar Detroy están profundamente ligadas a la Argentina y su historia: un país que se interroga constantemente por su identidad y su sentido en el mundo, que ha atravesado una larga pesadilla - ... - y cuyos habitantes - como en "Un acto de intensidad" - también están juntos e irremediablemente separados." Gustavo Zappa (Revue Turbulences Video - 20 de diciembre de 2000- pág 9 - en el marco de la presentación de la videoinstalación en el Centro Internacional de Creación en Video- Francia).

2- Conversación

M1: ¿Viste que los seleccionaron para la Bienal de Valencia?
M3: No sabía que existía una Bienal en España...

M2: ¿Es importante? ¿Quiénes van a estar? ¿Quién es el jurado? ¿Dónde la van a hacer?

M1: Mmmmmm, a ver...

M2: ¡Ay! ¡¡El tema es las pasiones!!

M3: Los jurados son Achile Bonito Oliva y Peter Greenaway. M1: La gráfica es de Moschino, la ceremonia inaugural, por supuesto, la Fura dels Baus, y desfiles de Galliano, Mc Queen y Gaultier, en el Convento del Carmen y en las Salas del IVAM. M2: ¡Ah, bueno! ¡Si lo organizan acá, seguro que "Glusby" le pide un desfile a ése que tiene un programa en Utilísima!

M3: ¿Te digo quiénes son algunos de los 100 artistas internacionales invitados?

M2: ¡Soy toda oídos!

M3: Damien Hirst, Jeff Koons, Nan Goldin, Tunga, Laurie Anderson, Andrés Serrano, Antoni Muntadas, Pierre & Gilles, Emir Kusturica, David Byrne, Dinos & Jake Chapman y Mari-ko Mori.

M2: ¡Y ellos! Bueno, Dios dice que son lo mejor del cine argentino.

M1: ¿Y entonces quién va a ir a Venecia si es en el mismo momento?

M2: Bueno se ve que la Generalita Valenciana le está haciendo la competencia, eso es más que evidente y la gente sigue la tradición, le cuesta el cambio

M3: ¿Y a estos chicos los propuso una galería?

M2: No, son independientes.

M3: Me acuerdo que a principios del 90 los del MOMA les compraron obra.

M1: ¿Y acá?

M3: Acá recién están entendiendo que comprar un video es lo mismo que comprar una foto.

M2: Es bastante derrapado pensar la energía y el nivel que va a haber en esas salas...

3 - Historia.

Ar Detroy registró las imágenes de la videoinstalación "Un acto de intensidad" en las Salinas Grandes, Jujuy. Situadas en la Puna Argentina, región de la Cordillera de los Andes que se encuentra lindante con la Puna de Atacama (Chile) y la Puna Boliviana a 4000 metros sobre el nivel del mar en febrero del 99. Dicho proyecto fue realizado mediante un subsidio de la Fundación Antorchas.

Acerca de pérdidas y recuperaciones permanentes

Delia Cancela y Marina De Caro charlan en Palermo Viejo, Borges al 1400, el Día del Trabajo 2001 a las 10:00 AM aproximadamente

MDC Más allá de la pérdida de toda tu obra en el incendio, me daba la sensación de ese hecho te obligaba a hacer un ejercicio de recuperación de determinado tipo de recuerdos, a repensar aquél momento, en qué lugar te ubicabas, cómo habías sido y participado. Una revisión histórica del momento, que es diferente a la experiencia. La distancia, el tiempo y la historia producen otras lecturas también importantes, y resigifican tu momento actual. Lo que vivías y lo que realmente recuperás, o lo que realmente seguís teniendo, lo que seguís sosteniendo, lo que dejaste de lado, lo que parecía importante y quedó como secundario.

DC Lo que pasa es que de alguna manera, lo que ya bajaste es justamente la pérdida de la memoria, la recuperación de la memoria (...) mi identidad como artista no la sentí en el Di Tella. Yo hice cosas en el Di Tella y ahora me pienso que fue muy importante lo que hicimos con Pablo, pero sentí que era una parte de mi vida que yo había borrado; por que quizás esa no fue la parte en que yo tuve mi identidad como artista. Hace poco hablando con alguien amigo me dijo: "Cuando llegaste a Londres estabas siempre detrás de Pablo. Todo lo que vos hacías, lo que vos decidías era en el interior, siempre estabas atrás y cuando llegaste a París saliste vos, fuiste vos, Delia Cancela." Y ahí fue el momento en que nos separamos con Pablo. Me parece que eso es un proceso que tiene que ver con mi obra, que tiene que ver con mi vida y con lo que yo hice en el Di Tella.

MDC Pienso que al volver al país hiciste una re-lectura del Di Tella; para nosotros es importante el Di Tella. Con la muestra en Proa, hace un par de años, se volvieron a ver las obras del Di Tella. Creo que fue la primera muestra en donde se trató de reconstruir algo de lo que había sucedido; si no, hubiera quedado en un paréntesis, esperando su momento (...). Volver a Buenos Aires hace que vuelvas a repensar el momento en que partiste, que de hecho es la referencia tuya que tenemos acá. Porque, qué sabemos de lo que hiciste en París; poco y nada.

DC Yo me doy cuenta, hay gente que tiene vidas fragmentadas. A mí me pasa eso. La gente de París no sabe de mi vida acá, y la gente de acá no sabe de mi vida en París. Uno puede fragmentar la vida

MDC Empezar varias veces, ¿no? Ahora te toca otra vez.
DC Nosotros hicimos con Pablo: Buenos a New York, de New York a Londres y de Londres a París. Y yo después volví para acá. Ahora, cuando volví para acá, fui a New York, fui

por trabajo, no fui a pasear, y fue como una recuperación del pasado, porque vi gente de Londres y de París. Ahora, voy a viajar a Londres para una exposición. Voy a ir a París y a volver acá. No es lo mismo pero... es un momento clave.

MDC No, sí es lo mismo. Por que aparte la muestra de Londres también es importante, es como recuperar otra parte de ese recorrido.

DC Sí, es así.

MDC Por un lado perdiste todo y por el otro, volvé a hacer todo el recorrido Otro tipo de memoria aparte, tenés por un lado la documentación, pero por otro lado hay un registro personal de experiencias. A veces la documentación hace que parezca que el recuerdo es esa documentación que quedó. Y pienso que también hay otro recuerdo que es uno el que lo lleva consigo y es bueno recuperarlo

DC ¿Vos...?

MDC No me muevo fácilmente. Voy afuera y necesito encontrar un lugar donde quedarme (...) antes tenía la idea de irme. Y ahora es una ansiedad que ya no tengo. Me interesa quedarme. Más allá de que vaya y vuelva, me parece que es interesante sostener un lugar acá.

DC Sostener qué. ¿Qué sostenés?

MDC Lo que hay, lo que tenemos; no importa qué sea poco o mucho, momentos más interesantes y otros más caóticos. Además ahora estamos en un momento bastante fuerte, así como crítico. Por lo menos en lo que implica al arte hay muchas cosas interesantes, se abren muchos espacios, acá, en las provincias...

DC Yo no tengo lugar. Yo no siento nostalgia, por ejemplo. Eso es muy fuerte. Yo tengo placeres en diferentes lugares, o tengo intereses en diferentes lugares, pero no tengo una nostalgia muy fuerte hacia un lugar. Tu espacio lo podés inventar vos (...)

Me parece que todo lugar es importante si te sirve a vos. Si eso te sirve, está bárbaro, si el lugar te dá algo y vos podés vivir en ese lugar, me parece bárbaro.

MDC No sé cuanto me dá y cuanto me quita, pero sí se que me interesa concentrarme acá. Vivir tu vida pensando que afuera es más interesante...

DC "Vivir tu vida", me hacés acordar a mi época. ¿Por qué? Bueno, en el título está todo. Ahora, no puedo contarte la película. Tampoco me la acuerdo. Si recuerdo a Ana Karina caminando por las calles de París, nada más. Pero fue un film muy importante para el cine francés y para la época. Yo creo

que de la manera que nos fuimos muchos de acá en ese momento... Por ejemplo, nosotros con Pablo, tratamos de hacer acá. Tratamos, tratamos, tratamos y llegó un punto en que dijimos: lo que hacemos no le interesa, lo que hacemos no les alcanza, por eso nos vamos. Era la razón.

Yo sé que lo que hago, mi parte, no les interesa. ¿En que año fue eso? Nosotros nos fuimos en el 69. Habíamos estado ya becados con el Premio Braque en París y la pasé muy mal.

MDC El irse era pensando que acá no había espacio para lo que hacían ustedes. (...)

DC Yo, por ejemplo, en ningún momento traté de entrar a una galería, acercarme a una galería. Tuve que hacer un esfuerzo de entrar en un circuito y siempre me mantuve fuera, y me mantuve porque, bueno, "artista plástico" también es una profesión, tenés que vivir, hice otras cosas. Trabajé en moda que es algo que hice con una visión de artista. No hemos trabajado en moda así como... aunque hemos hecho colecciones. Pero siempre me mantuve al margen del mundo del arte. Seguí trabajando siempre. Acá yo sé que no puedo hacer nada de lo que hice hasta ahora. Yo he vivido haciendo ilustraciones y eso tampoco es posible.

MDC Y..., acá hay otros espacios, y es normal también que cada lugar genere otro tipo de espacios. Uno lo puede mirar con nostalgia de lo que hacía en otro lugar o simplemente decir: acá se produce otro tipo de cosa, es otro contexto.

DC Creo que no tenemos nostalgia de los espacios... pero sí tenemos una nostalgia. Creo que es una nostalgia de la que hablábamos el otro día. No sé si llamarlo nostalgia. Cuando vos me hablabas de lo extraño era para vos dos personas que trabajaban juntas o el hecho de estar con otro.

MDC Sí, lo que implicaba para mí esa relación de trabajar con otro a la par, de ser una pareja que produce "una" obra, que tiene "una" producción.

DC Claro, y vos dijiste que lo hacías sola, que qué difícil que era.

(...)
DC La nostalgia, no del... que existió, si no la nostalgia de lo que creo es lo que pasa en este momento. Lo que le pasa a muchas mujeres. Este estar haciendo y estar fragmentada. La fragmentación en el tiempo, también existe la fragmentación en el tiempo cotidiano. Estar dividida, ser muchas cosas a la vez. Y eso me parece que se da acá o se da en cualquier lugar del mundo. Las mujeres solas que tienen hijos, que son artistas, que tienen que estar dentro del circuito del arte y al

mismo tiempo trabajar veinticuatro horas al día, fragmentadas. Y, por eso lo de la distancia, porque yo sé lo que es hacer con el otro y también lo que es compartir.

MDC Entonces, ¿no te sentías fragmentada?

DC Sí me sentía fragmentada.

MDC Entonces, la nostalgia, ¿de qué concretamente...?

DC La nostalgia de tener al otro al lado para no ser vos la culpable, para no ser vos la que decide todo y la que tiene que pelear con todo.

MDC (...) O sea, no podés tener un modelo de lo que se debe hacer y cuando ese modelo no se aplica, está mal y es culpa de alguien. Como estructura para manejarse es durísima.

DC Que es lo que me enseñaron a mí.

MDC (...) ese esquema, me parece que no entrega nada interesante y te hace perder las cosas buenas. (...) No puedo tomar una actitud en el arte y otra en mi vida, porque lo que hago trato de que sea sincero, de que me represente realmente, y si quiero determinado tipo de obra tengo que tener un comportamiento acorde.

DC Te estaba escuchando y me parece bien lo que decís. Yo no me siento fragmentada en ese sentido, pero me siento fragmentada en lo cotidiano (...) Yo nunca estoy tan convencida, (...) aunque me hago cargo siempre.

MDC Por eso todo el tiempo estoy pensando desde que lugar voy a hacer tal cosa, dónde me voy a parar, (...). Es un ejercicio constante. No darlo por hecho o no sé si entrar en las corrientes de pensamiento, lo que se supone que sucede y la vida como transcurre, sino, reciclarlo.

DC Es un ejercicio (risas)...

(...)

MDC A mí lo que más me gustó de lo del recalentamiento del planeta fue el mapa. Para mirar la totalidad, como andamos los países en incendio. Es impresionante.

DC Lo mejor es que las sugerencias para no recalentar el planeta a nosotros no nos tocan (risas). No hay nada que podamos hacer. No podríamos, porque lo que se puede hacer con el lavarropas, con el auto, con la calefacción de la casa, todo lo que decía acá no nos compromete en nada. La mayoría en este país no estamos haciendo nada para recalentar el planeta. No somos responsables de nada. Ah, y el mapa te gustó a vos.

MDC El mapa me gustó. Ese tener las visiones globales, la ficción global del recalentamiento del planeta. Nosotros somos color amarillo, Brasil está verde.

De los '60 al canon Barbie

Sobre la artista Delia Cancela con motivo de su última muestra en Rosario antes de la irreparable pérdida de gran parte de su obra

Por María José Herrera
(Buenos Aires, octubre de 2000)

Cuando en 1962 Delia Cancela realiza collages con corpiños, bombachas, fotos de Miss Universo y otras pin-up girls, algo ha cambiado en la idea del arte en nuestro país luego del fugaz paso del Informalismo. Sus obras de entonces, Las tentaciones del señor X o Las señoritas no salen solas hablan de un universo femenino regido por la culpa, la autoridad patriarcal y los falsos respetos. Se refiere a dos mujeres enfrentadas, las "objeto de deseo" y las otras, las que se comportan, no salen del ámbito del hogar, un lugar seguro donde la sensualidad se encapsula y deviene en el indiscutible savoir faire de su humeante plato de caldo recién cocido. Las señoritas no salen solas y Delia no lo hizo. Se casó con Pablo Mesejean y emprendieron la primera aventura artística a dúo de la que hay registro en nuestra historia. La obra conjunta inicial los mostró como dos tiernos paisanos enamorados. En la puerta del rancho, el rancho en la pampa y aleteando por allí una torcaza que participa del idilio. Del idilio criollo, para citar el cuadro de Jean León Palliere en el que, sin dudas, se inspira la obra. "Donde reina el amor existe la felicidad", afirman y, esta es una verdad que no se puede negar, pero tampoco probar. Forma parte de las conclusiones sencillas que la sociología popular difunde a través de las revistas femeninas. Una sabiduría vulgar que por ingenua siempre es optimista y es, precisamente, lo que ningún artista culto diría si no quiere ser tildado de superficial. Y esto, si era pecado en los mandatos ancestrales de la Academia. Se los llamó pop por el desparpajo e irreverencia con que se apropiaban, burlaban o aceptaban la cultura popular urbana, la portefaña. Esta actitud camp, de romanticismo caricaturesco y exaltación del mal gusto, no fue solo una estrategia pop sino la búsqueda por evidenciar un sentido de identidad de nuestra cultura caracterizada por la aceptación acrítica de ciertos arquetipos. Una cultura, regida por la mezcla y la ingenuidad en un momento de cambios y modernización en el que la viveza criolla se develaba método insuficiente. Por eso, si el arte debía volver a ser parte de la vida, los íconos de la cultura de masas eran los signos/valores compartidos por la emergente sociedad de consumo. Y en esta premura comunicativa de eterno presente, la idea predominó por sobre la realización, la permanencia y el mercado. Las obras se inspiraron en

la factura rápida y sumaria de los cartelones cinematográficos de la rutilante calle Lavalle, donde reinaban los ídolos que representaban. Así, los homenajes a las modelos (Kouka, Jeanne Shrimpton), cantantes pop (Sony & Cher, Bob Dylan) y a la cultura juvenil internacional de la que se sentían partícipes, evidenció Gianni Vattimo, en la posmodernidad el arte se disuelve en la "estetización de la vida". La publicidad, los medios masivos de comunicación y la mercancía se apropian de valores otrora sólo pertinentes al arte. Una "muerte del arte", una disolución que no permite establecer sus límites y que nuestros artistas entrevistaron. Hoy, treinta años después, esto es una evidencia cotidiana para los espectadores de la aldea global. Así, la moda fue el medio de expresar, de manera no contaminada por la normativa del "buen arte", las expectativas del entorno social. Este aspecto sociológico y artístico de la moda, la propuso como un lenguaje de libertad e imaginación, portadora de una democracia estética que expandía el acceso al arte. La moda evidencia un estilo de vida, es información y, a su vez, disparadora de ideas estéticas. Así, Pablo y Delia en sus primeros y exitosos años en Nueva York, Londres o luego París, pensaron el vestido como un objeto con simbología propia cuyo repertorio estaba inscripto en la historia del arte. La ropa parte del cuerpo pero lo desafia, devela, oculta, modifica y convierte en imagen. Una prenda, la minifalda, fue en los años sesentas símbolo de la rebeldía y la lucha por los derechos de la mujer. En los noventa, la moda mostró una peligrosa contracara en el boom de las Barbies, tema con el que Cancela retoma a problemática de la condición femenina. La vida copia a la cultura y así muchas mujeres se sacrifican para lograr las medidas que el canon Barbie establece. La popular muñeca en su amable y a la vez gélida esbeltez, encarna los valores de los actuales modelos mediáticos: cuerpos sublimes secretamente torturados por las cirugías, el culto al gimnasio y la irremediable vejez que acecha después de los treinta. En su obra actual, Delia Cancela parte de la feliz y aseada Barbie, el modelo vigente, para redotarla de aquello que perdió: un universo femenino donde conviven atributos idealizados como la sensibilidad, la fragilidad, el misterio y el deseo, con el desgarramiento, la perversión, la tristeza y la muerte. Como una de sus muñecas nos advierte, "navegando en las aguas de la sensibilidad uno se expone a dejarse llevar".

El vestido como símbolo

Hasta el 5 de noviembre de 2000 se exhibió la retrospectiva multimedia "Delia Cancela 2000", en los túneles del Centro Cultural Parque de España, de Rosario. En una entrevista con María José Herrera, su curadora, se refirió a la muestra y las sutiles relaciones entre arte, cultura y diseño de indumentaria.

Por Claudia Laudanno
(Originariamente publicado en: Diario Rosario/12, sección Plástica, martes 31 de octubre de 2000, p. 6)

Deuña de una trayectoria prolífica y multifacética, Delia Cancela es objeto de una documentada retrospectiva, que recorre más de treinta años de sistemática producción artística. La selección monográfica incluye dibujos, objetos, diseños para portadas de revistas - Vogue, Elle, Harpers Bazaar - , vestuario instalado y un amplio y actualizado registro bibliográfico-audiovisual de su actividad, en el campo del arte y el diseño de moda. En diálogo con Claudia Laudanno, María José Herrera, curadora y responsable de la selección antológica, dio cuenta de los presupuestos historiográficos y metodológicos que articularon el recorrido de la misma.

CL ¿Cómo se concibe el criterio curatorial de una antológica que ilustra tres décadas de producción plástica? ¿Cuáles fueron los planteos de revisión histórica que primaron a la hora de seleccionar el cuerpo de obra y la documentación crítica de esta retrospectiva?

MJH Básicamente, la principal decisión a tomar, respecto a esta retrospectiva, era tener en cuenta que se trataba de una exposición de arte y moda o, más bien, de una artista plástica que hizo y hace moda, con una visión anclada en el arte. Ese fue el principal objetivo que tuvimos en cuenta, tanto Delia como yo, para que el mensaje fuera claro. En este sentido, en la antológica del Centro Cultural Parque de España, el público se confronta con la obra de una artista que viene trabajando ininterrumpidamente desde 1961 a la actualidad, y cuyo interés estético se cifra en la imagen. Esta última, sabemos, importa tanto a los artistas plásticos como a los diseñadores de moda. Entonces, a partir de dicho elemento en común, más genérico e intuitivo, Cancela consigue soslayar la tiranía de las tendencias, los colores o las texturas impartidos por el establishment del mercado de la moda. Por otra parte, la exhibición parte del análisis de cómo esa misma imagen se ha ido transformando a lo largo de treinta años, rescatando, en una doble vía, aquellos elementos que perduraron y que cambiaron abruptamente en determinado momento. La hipótesis curatorial de la muestra era dilucidar qué relación había

entre el repertorio iconográfico de Cancela y la historia de los estilos, porque en todo momento su fuente de inspiración, ha sido y sigue siendo, la historia del arte. Delia es una artista eminentemente culta, que revisita constantemente diferentes períodos del arte, ya sea a través de la moda o a través de la propia obra objetual, pictórica y gráfica. En este sentido, su retrospectiva rosarina da cuenta de todos estos aspectos, que nos hablan de un recorrido multiforme y sincrético.

CL Las referencias literarias se hallan muy presentes en los vestuarios y diseños del tándem Cancela-Mesejean. Por ejemplo, en uno de los spots publicitarios que se recuperaron para esta muestra, se rinde un homenaje intertextual al Sthendal de "Rojo y negro". También las alusiones a Lewis Carroll y a Shakespeare resultan evidentes. ¿Cómo se concreta esta transmisión de motivos y temas del pasado en el lenguaje efímero de la moda? ¿Qué es lo que vende Cancela: vestuario, ropa de diseño o, más bien, una actitud estética frente a la vida?

MJH Por un lado, Cancela es una consumada lectora. Prueba de ello lo constituyen la serie de "homenajes" que rinde a diversas fuentes artístico-literarias, como la tradición fantástica del cuento de hadas inglés y americano, la caprichosa fantasía inventiva de las ilustraciones de Aubrey Beardsley - introductor del modernismo en Inglaterra - y el espíritu fin de siècle, presente, tanto en los arabescos del Art Nouveau, como en la morbidez y el decadentismo prerrafaelista. Se trata de una galería de imágenes que tiene que ver con la personalidad de la artista, con su museo imaginario de citas, al que sigue recurriendo actualmente en sus obras. Estos eran los ejes de su antológica: pensar en una artista de la imagen, que trabaja con el signo icónico. Cuando tales imágenes se concretaban en arte utilitario, ya sean sombreros, vestidos o carteras, esos objetos estaban impregnados de toda una estética y una tradición, íntimamente relacionadas con referencias muy puntuales a la historia del arte y a la historia de la literatura. Además, mi interés era mostrar una exposición de carácter histórico por dos razones: primero porque Delia es una artista que ha estado muchos años ausente de la Argentina - residió alternativamente en Londres y París hasta 1997 -; para el público la obra de Cancela es una mención historiográfica insoslayable del arte de los sesenta, por su participación en las experiencias performativas, objetuales y multimediales del Instituto Di Tella, junto a creadores de la talla de Dalila Puzovio, Minujín, Stoppani, Santantonín, Squirru y Mese-

jean, su compañero. En segundo lugar, el objetivo era poder ver un cuerpo de obra relevado y problematizado críticamente, a partir de un enfoque actual. Conocer en profundidad los intereses estéticos de la artista no había sido posible desde su incursión en el Di Tella. Esta muestra abre un camino de lectura integral. Se trata de la primera retrospectiva orgánica de Cancela y por ello posee un carácter fundacional.

CL En este accionar estético compartido por Cancela y Mesejean, ¿hasta qué punto no se diluyen las "firmas", de cada uno de ellos, es decir, el propio registro o sello autográfico, en la praxis del diseño serial?

MJH La figura de Pablo Mesejean es una presencia fuerte, motivadora y a la vez controvertida en la biografía artística y personal de Cancela. Lo curioso es que estos dos artistas actuaban juntos en una época en la que prácticamente nadie producía en equipo. En este sentido, la propuesta de Cancela-Mesejean iba a contrapelo con la tónica general de los años sesenta, época de grandes individualidades, con afirmaciones de neto corte automatizante. Esto lo expresé en el texto del catálogo. Delia hizo un cuadro que fue el disparador de esta idea. La obra se titulaba: "Las señoritas no salen solas" y apuntaba a evidenciar cuáles eran los mandatos femeninos, en las postrimerías de los años cincuenta. Por eso mis-

mo, Cancela se casó e hizo su sociedad conyugal-artística con Mesejean, entablando una relación de trabajo muy profunda y pareja. Su arte habla de un señalamiento sobre la propia imagen, con humor e ironía, rompiendo el cliché de lo masculino y lo femenino; Sin embargo, no se puede decir que Cancela sea una militante feminista. Contrariamente, incorpora la huella de lo masculino en el diseño de moda, a través de un hacer colectivo con Mesejean, que incluye el registro documental de diversas foto-performances y spots publicitarios, en los que ambos artistas se exhiben como obras de arte efímero. En 1966, dan a conocer un manifiesto conjunto, que es la divisa formal de una práctica estética apolítica, en la que declaran una variada gama de preferencias comunes: "Nosotros amamos los días de sol, las plantas, los Rolling Stones, las medias blancas, rosas, plateadas, Sony & Cher, Rita Tushingham, Bob Dylan, las pieles Saint Laurent, el young savage look, las canciones de moda, el campo, el celeste y el rosa, las camisas a rayas, que nos saquen fotos, los pelos, Alicia en el país de las Maravillas, los cuerpos tostados, las gorras color, las caras blancas y los finales felices, el mar, bailar, las revistas, el cine, la cebellina, Ringo y Antoine, las nubes, el negro, las ropas brillantes, las baby-girls, las girls-girls, los boy-girls, los girl-boys, los boy-boys".

Una pérdida enorme y colectiva

Reflexiones acerca de la última exposición de Cancela y el incendio posterior

Por María José Herrera

La exposición de Delia Cancela en Parque de España reunió obras de más de treinta años de producción. Sin dudas fue una experiencia muy importante para Delia que sentía esta retrospectiva como el cierre de una etapa, del pasado, a la vez que una puesta en valor de su obra que ofrecía ese pasado hacia el futuro. El futuro deparaba traer la exposición a Buenos Aires donde se incluyeron las pinturas de Cancela-Mesejean que se conservan en museos y colecciones privadas. Importante, porque, en particular, las obras de los años sesenta, son obras sin museos, no están expuestas en forma permanente. Que el futuro es incierto, todos los sabemos; que la certeza es peligrosa también. El caso es que la fatalidad que -siempre creemos le caerá a otro-, le sucedió a Delia también. Perdió gran parte de su obra en un voraz incendio que la casualidad tuvo el mal gusto de hacerle ver desde su casa en su propia TV. Y me incluyo en el dolor de la pérdida, ya que esta exposición que me invitó a curar, fue sólo un mes de un proceso más largo, anterior, en que con Delia, desembalamos, clasificamos, descartamos, acomoda-

mos, discutimos, separamos, entendimos, ordenamos, seleccionamos, repensamos... Objetos entrañables. Para ella por ser parte de un pasado que guardaba desde hacía tiempo y, para mí, porque encontraba en esas evidencias del pasado una rica diversidad de elementos con que intentar construir un relato de la historia. Distintas emociones que sirvieron para llevar adelante el proyecto cuyo desafío era poder hacer dialogar a un vestido con un sombrero, una minuciosa acuarela con una performance, un choker de cuero pintado con un croquis de pasarela... Las cosas que Delia hizo. La dinámica de ese hacer nos dio la pauta de cómo mostrarlas y algunas claves para interpretarlas. La imagen, "lo que me interesa es la imagen", señalaba Delia. Y eso fue lo que intentamos mostrar; ese momento en que se puede ver al objeto o a la figura representada, generando un contexto, extendiéndose en todas las direcciones hacia significaciones diversas. Diciendo: "...soy moda, soy arte, soy vida: soy imagen". Pues estas imágenes ahora ya no están más. Eran "bellas y útiles". Serían para disfrutar a la vez que para comprender sectores de una trama compleja de relaciones entre las artes, las gentes y sus épocas. La pérdida es enorme y colectiva.

Carta abierta de apoyo a Delia Cancela

Buenos Aires, 20 de enero de 2001

Después de 30 años de vivir en New York, Londres y París y trabajar sucesivamente en los diversos campos de la creación, la artista argentina Delia Cancela vuelve a la Argentina con la intención de seguir proyectándose en el ámbito de la cultura. En el año 2000 fue convocada por el Centro Cultural Parque de España de Rosario conjuntamente con el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires para realizar una muestra retrospectiva. Junto con la curadora María José Herrera trabajan en la muestra ordenando, seleccionando y catalogando la documentación original y las obras de la artista. Finalizada la muestra los organizadores deciden guardar la obra en un depósito con la intención de repetir la muestra en Buenos Aires, durante el corriente año. La noticia de que dicho galpón se incendió con toda la obra de Delia Cancela y la documentación del trabajo realizado durante toda su vida causó gran indignación entre artistas, críticos, prensa y personalidades del ámbito de la cultura nacional y extranjera. Parte de nuestro patrimonio cultural quedó sepultado bajo las cenizas.

El descuido de un país por su cultura no es algo menor, es la

punta de un iceberg dispuesto a hundir cualquier intento de salir a flote. El artista es quién a través de su trabajo sienta las bases para un cambio, mirando hacia un futuro en el espejo retrovisor de su memoria. Capitalizar la fuerza creadora de nuestros artistas e intelectuales es confiar en las posibilidades que nos da tener una mirada crítica y reflexiva. El lenguaje artístico, las obras de arte reflejan un mapa social al que debemos mirar, reconocer y sobre el cual construir nuestra sociedad. El arte es la representación de una fuerza activa en permanente compromiso con la realidad. Toda producción cultural afecta y repercute inevitablemente en el conjunto del sistema social. No debemos perder la línea narrativa de nuestra cultura.

Los artistas argentinos y personalidades de la cultura decidimos reunirnos para reclamar no sólo por el resarcimiento económico de los daños provocados por este incendio y la pérdida de nuestro patrimonio cultural sino que una vez más nos sentimos en la obligación de reclamar por el respeto y cuidado de nuestra producción artística y de nuestros artistas.

(Agradecemos envíe su adhesión a Delia Cancela: sarasan00@hotmail.com o pelusaborth@hotmail.com)

Lamento mucho pero mucho lamento

Por Víctor de Zavalía

Quiero traer a ramona una opinión compartida con muchos amigos, que no he visto reflejada en los comentarios sobre el trágico incendio de la obra de Delia Cancela. Todos sabemos más o menos lo que pasó. Cómo el Rojas contrató la guarda en un depósito privado, pagando un seguro de sólo 4000 pesos. Cómo después del incendio el Secretario de Extensión André dio explicaciones sobre los alcances de su responsabilidad y cómo fue descalificado, tanto como las ofertas de Cancillería y del gobierno de la Ciudad, con el argumento de que los funcionarios siempre se lavan las manos, el Estado no hace nada y en este país nadie se preocupa por la cultura.

A mí también me parece una tragedia lo sucedido. Pero: ¿y si André tuviera razón? ¿Y si el Rojas debiera destinar todo el presupuesto posible a promover las nuevas manifestaciones artísticas en lugar de pagar seguros sobre las obras que los artistas no guardan en su casa? En todo caso, Cancela no había asegurado ella misma su trabajo de tantos años, seguramente por destinar esos fondos a necesidades más apremiantes; ¿por qué, entonces, debería comportarse el Estado de otro modo al correr con los gastos de una guarda ajena a sus funciones? Ella conocía los términos del alquiler, de modo que había aceptado correr el riesgo implícito.

Comprendo la desesperación de la artista y comparto el principio de solidaridad de sus amigos. El problema es cómo se encamina esta solidaridad: ¿exigiendo al Estado una "reparación" de algunos cientos de miles? En ese caso, ¿cuáles serían las actividades que el Rojas debería suprimir para disponer de esos fondos?

¿Podríamos asumir que lo sucedido fue un hecho fortuito, sin intervención, esta vez, de negligentes, irresponsables ni malvados de ninguna especie? ¿Podríamos buscar maneras de complementar el aporte que el Estado está ofreciendo?

En mi opinión, el incendio ocurre en un marco más trágico aún, el de una sociedad que, tras largos años de derrota, humillación y estafa, no encuentra otra reacción que el lamento y la protesta indiscriminada: "todos los políticos son corruptos, todos los dirigentes son inútiles, son todos iguales". Naturalmente, si nosotros somos responsables de nada y todos los demás son perversos, ninguna acción es viable.

Lo que propongo es que no aumentemos el ruido, la confusión, y el lamento a mansalva, que sólo contaminan e inhiben enfoques socialmente productivos. Que quienes tenemos el privilegio de leer a ramona por poseer el capital simbólico necesario, lo usemos también para pensar con mayor perspectiva, afinar la puntería y centrar la protesta donde corresponde, en lugar de buscar culpables y explicaciones simples a problemas que son complejos.

Pequeño Daisy Ilustrado

Sobre el despojo y otras palabras

Por Daisy

Pregunté a artistas y amigos, que pensaban sobre la palabra despojo y qué queremos decir cuando decimos que una obra es despojada. Estas son algunas de las ideas, citas e intentos que recibí:

despojo

*textual del corominas: despojar, del lat. "despojar, saquear", derivado de spoliare id. y este de spoliium, "pellejo de los animales", "botín"... deriv. despojo, crón. gral 391b26; apal 31d, depojador, despojamiento. espolio "bienes que quedan para la iglesia al morir los prelados".

"(..)es en los despojos de un objeto donde puede leerse la verdad de las cosas(..)".

Roland Barthes

*¿Cómo fabricar un objeto visual despojado de todo ilusionismo espacial?

Donald Judd

*- me encanta tu nueva pintura. es re despojada.

- es que todavía no la empecé.

Bernardo Alba, diálogos de atelier.

*místico candor

*despojo - is love

*un cuerpo que vuelve de Auschwitz

*arena y piedra.

*sacarse el miedo sacarse las plumas.

*sobrante desecho basura.

*cuando la materia es abandonada por su alma.

*despojos es lo único que quedará en el universo cuándo éste muera térmicamente. Despojos fríos y oscuros.

*mas o menos pintura, mas o menos figuritas, mas o menos espacio en blanco no quiere decir despojo.

*ser despojada no es lo mismo que ser un despojo. Una obra despojada marca una voluntad de algo, un despojo no tiene voluntad.

*mirada fuera de foco, mirada al infinito, cuando el músculo del ojo esta absolutamente distendido.

Los detalles se borran, quedan las formas. Se ven los movimientos grupales, las oleadas, el conjunto de las cosas.

* en sus pinturas de árboles, Mondrian se ha ido despojando de un cierto sistema de representación.

*despojar en arte puede dar resultados sorprendentes despojarse en la vida puede resultar enriquecedor... pero, si se despoja a alguien contra su voluntad: despojar puede ser un hecho delictivo o de justicia poética. (es necesaria una esfera ética, estética o política de marco referencial)

si, creo que la dificultad que me genera despojo es que es una palabra que se me mueve todo el tiempo, quiero decir, que me significa sentidos tan encontrados y dispares que resulta un boomerang imprevisible... primero se me aparece

una connotación negativa, se carga de injusticia social y de pobreza.... me aparece en ella lo que tiene de dolorosa. Luego se abre una dimensión como de síntesis plena y liviandad (digamos sabiduría Zen), esa noción de liviandad y de necesidad mínima oriental.

A veces combato el despojo, y a veces lo persigo.

*el término me parece inconsistente, despojada. Creo que una obra nunca es despojada. Despojada de que? El hecho de que no tenga intencionalidades políticas, ideológicas, intelectuales, etc. no la hace despojada. Cada obra se carga con el espíritu del artista que la produce, y es recargada con la mirada del que la presencia. Una obra desvestida, aparece desnuda, despojada de uniformes, quizás, pero la desnudez no es un despojo, por el contrario, implica entrega, riesgo, sensualidad.

Todo lo que se vacía, es indefectiblemente llenado.

*una "obra despojada" sería una que no presente ningún rasgo de las verdaderas intenciones de su autor. En este momento, el realizar una "obra despojada" está bien visto, porque implicaría que el autor "no está interesado en ninguna trascendencia", vista hoy la trascendencia como un asunto de puro narcisismo.

*la verdad que no tengo idea de lo que es vivir son pojo.

Siempre tengo algo de pojo, gracias a dios y la virgen.

hablando de eso...no hay una virgen desataposos?

otras palabras

vacio

* que no contiene nada, cavidad, hueco, vacante, falta. Vacío de poder, carencia de autoridad

* "(...)hay que advertir que nuestra época es llamada "la edad del vacío" de manera notoriamente impropia. Todo está lleno, pero todo está devaluado. Nuestro tiempo merece el nombre de "edad de la devaluación" o de "época ingeniosa".

Jose Antonio Marina, Elogio y refutación del ingenio

* "La expresión verdadera oculta lo que manifiesta. Oponer el espíritu al vacío real de la naturaleza, y crea, como reacción, una especie de lleno en el pensamiento. O, si se prefiere, en relación con la manifestación - ilusión de la naturaleza, crea un vacío en el pensamiento. Todo sentimiento poderoso produce ese vacío impide asimismo la aparición de la poesía en el pensamiento"

Antonin Artaud, en "El Teatro Y Su Doble"

*de vez en cuando es posible no tener absolutamente nada; la posibilidad de nada.

John Cage

*en 1958 tuvo lugar en París la exposición "Le Vide", para la cual Ives Klein pintó toda la galería de blanco, vendía espacios acotados a cuyos propietarios entregaba, a cambio del precio establecido en oro, un recibo-documento, que debía ser quemado para concluir la obra.

El domingo 26 de noviembre de 1960 publicó "Domingo, periódico de un solo día", donde apareció su foto de "salto al vacío" (el pintor del espacio se lanza al vacío) .

*A lo largo del siglo XX, el sistema de representación se ha visto transformando sustancialmente por dos movimientos distintos: uno de sobreexposición y otro de vacío/ privación ; y se ha constatado, así mismo, que ninguno de los procesos ha podido afrontar la complejidad de lo real, ya sea por una excesiva proximidad o por un alejamiento antidiscursivo.

silencio

*El descanso es el silencio del cuerpo.

Balzac

**Yo no caía en el silencio. No, yo guardaba silencio. Me decían mudo y yo anhelaba permanecer así, como si sospechara que una vez metido en el lenguaje, ya nunca podría salir de él."

J.B.Pontalis

*supremo gesto del artista. Tentación permanente de cortar la comunicación con el público. Un lugar de emancipación. La renuncia como un estado máximo de espiritualidad. El silencio en el arte aparece como una decisión. Si el arte existe, su silencio es uno de los elementos que lo componen .Duchamp se dedica al ajedrez, Wittgenstein es maestro de aldea y enfermero, etc. El artista se purifica de sí mismo y del arte. Un silencio lleno de desprecio hacia el arte que no hace mas que elevar la obra: aquellos objetivos de perfección se toman insignificantes, estúpidos, innecesarios. El artista crea un silencio resonante, colmado. Un elemento del lenguaje, un elemento de diálogo.

*Cuán lujoso es este silencio. Tiene un cúmulo de siglos.

pares y/o opuestos

*abstracción representación ; análogo digital ; antiparras ; anteojos; azul y oro; binoculares; blanco y negro; boca river; causa y efecto; celeste y blanca; damas y caballeros; elitista populista; fernet con coca cola; fondo y figura ;gemelos; izquierda derecha; jamón y queso; luz y sombra; mama y papa; manos ; mecánico electrónico; medias; mellizas ;milanesa con papa frita; moscato y fainá; negativo positivo; nena y nene; nombre y apellido; pantalones ; pantuflas; piernas ; queso y dulce; radicales peronistas; rosa y celeste; salchicha con puré; señoras y señores; soquetes; tapa contratapa; teórico práctico; tijeras ;unitarios federales; x,y; yin y yan; zapatos

to mayor, más pronto se consume. Echa con furia todo lo que resiste a su diseño, desea ganar, matar su causa, su opuesto y ganando, se mata a sí misma; se hace más potente donde encuentra mayor oposición".

Leonardo da Vinci " Leonardo da Vinci, a través de sus textos". selección y trad, Umberto Valeri,

verde

*verde agua; verde atrevido; avispón verde; verde azulado;

verde botella; cabo verde; canas verdes;

verde capricho; verde cemento; cotorrita verde; chiste verde;

verdé de envidia; verde descanso;

verde dólar; ensalada verde; verde es mi color porque mi novio es un cazador ; verde esmeralda;

verde esperanza; verde esputo; estar verde; estoy verde; fi-deos verdes; flecha verde; verde foresta;

verde flúor; verde jade; verde kriptonita; verde libre; verde lí-món; verde loro; linterna verde;

verde manzana; verde mate; verde metalizado; verde militar;

verde moco; onda verde; ola verde;

verde ónix; partido verde; verde pastel; verde pasto; verde petróleo; verde pistacho; que verde era mi valle; verde que te quiero verde; verde rana; rayo verde; salsa verde; verde selva; verde semáforo; sugus verde; viejo verde; verde verdin; verdoso.

* "Habéis observado el sol cuando se pone en el horizonte del mar? Sí, sin duda alguna .¿Lo habéis seguido hasta que la parte superior del disco desaparece rozando la línea de agua del horizonte ?Es muy posible. Pero ¿Os habéis dado cuenta del fenómeno que se produce en el preciso instante en que el astro radiante lanza su último rayo, si el cielo limpio de nubes, es entonces de una perfecta pureza? ¡No, seguramente no! Pues bien, la primera vez que tengas ocasión- ¡se presenta tan raramente!- de hacer esta observación, no será, como podría presumirse un rayo rojo lo que herirá la retina de vuestros ojos, sino que será un rayo verde, pero un verde maravilloso, un verde que ningún pintor puede obtener en su paleta. Un verde cuya naturaleza no se encuentra ni en los variados verdes de los vegetales, ni en las tonalidades de las aguas más límpidas. Si existe el verde en el Paraíso, no puede ser mas que este verde, que es sin duda, el verdadero verde de la Esperanza"

del "Rayo Verde", Julio Verne

En la construcción de estos términos colaboraron, Achille Mauri, Agustín Aduriz, Agustín Inchausti, Alita, Betina Sor, Carlos Trilnick, Carolina Antoniadis; Daniel Trama, Ernesto Ballesteros, Facundo Ceraso, Juana Neumann, Lorena Armesto, Magdalena, Marco Bechis, María Calderari, Marina De Caro, Marting, Nora Iniesta, Pablo Guiot, Silvina Bufonne, Uschi, Vanessa Saca , Victor Winograd (extraído del Diccionario de certezas e intuiciones ©texto inédito de Diana Aisenberg)

Coleccionar viene del latín (arco, clímax y post coitus o el disparo del cazador)

Por Juan E. Cambiaso (especial para ramona)

De chiquilín la miraba de adentro. Esa cosa de coleccionar cuadros la vi en casa desde que me acuerdo, e incluso desde antes porque hay desmemorias comprobables. Mi padre, un hombre de clase media (una buena casa, sin casa de veraneo ni en un country, dos autos) amaba a su barrio de origen materno, la Boca, y a sus pintores. Las paredes de casa estaban cubiertas de pintores como Victórica, Diomedes, Daneri, Lacámara. Luego agregó Pettoruti, Seoane, Spilimbergo, y otros más. A muchos me los presentó. La compulsión de coleccionar permite varios acercamientos, uno semántico, otro morfológico y otro erótico.

Coleccionar viene del latín. El latín es un tarrito generalmente de Nescafé, de Nesquick o de S-26, donde vamos poniendo plata que desviamos de necesidades de la casa o de la buena administración de las finanzas domésticas, para gastarlo en obras de arte.

Los coleccionistas, a medida que crecen en importancia, tienen otras etimologías, pues en lugar de latín vienen de lata o latón, y algunos hasta de flor de tarro. Pero los coleccionistas latinos, del latín, son los que conozco un poco, porque fui al Nacional de Buenos Aires.

El arte no se compra con lo que sobra, sino con lo que uno distrae para que falten otras cosas.

Coleccionar tiene forma de arco. Uno compra por la obra individual en sí misma, pero además porque está formando un sistema cuya estructura ni uno mismo comprende bien. El descubrimiento de las características del sistema no se puede hacer a priori. Solo a medida que la colección va quedando formada las reglas quedan de manifiesto. Lo que hace aún más difícil la comprensión es que las reglas no son estables. A lo largo de la vida sufren mutaciones de todo tamaño y también sustituciones absolutas. Si yo lo tuviera que representar con un gesto pensaría en un semicírculo con el diámetro apoyado sobre el suelo, pleno de gracia y armonía, dibujado con la mano y el brazo por nuestra recordada bailarina Norma Fontenla. Un dibujo que nunca termina, y en el que la definición del trazo es un esfuerzo constante y enorme de penetración de aquello que cada obra y el conjunto de ellas encierra en busca de la médula. Es ciertamente una dinámica placentera, porque hasta la angustia que a veces genera da placer.

Al tratar de explicar a los amigos o conocidos que le compran el cuadro explícito al Nacho porqué compro arte raro y enci-

ma porqué lo hago para guardarlo en el baño de visitas, en el cuartito de las herramientas o en un guardamuebles, he fracasado muchas veces. Y he buscado diferentes figuras. La erótica es la mejor, salvo que algunos oyentes tengan abusiva adhesión religiosa y que crean que hay un solo mandamiento que se ubica una cuarta por debajo del ombligo. Pero esos no preguntan mucho que digamos, porque tienen todas las respuestas. El encuentro con el cuadro a comprar es raro, uno a veces lo descubre a primera vista y otras no. A veces la frase de alguien ilumina la obra y la transforma en objetivo. Cuando la obra se ha transformado en presa uno se ha transformado en Hannibal Lechter. Pero como la presa suele ser demasiado grande para nuestra boca, que es un objeto plano y plegable hecho generalmente de cuero que llevamos habitualmente en el bolsillo trasero derecho del pantalón, la empezamos a cortar como palomos. La miramos de un lado, del oro, de arriba, de abajo, que sí, que no, que me tiro, que no me tiro, que soy un imbécil porque estoy hasta las axilas pagando obra, que soy un imbécil porque ya estoy hasta las axilas pagando obra y una más no me empeora porque no puedo estar peor... y de golpe, pumba! La obra nos embocó. Es nuestra, y nosotros somos del galerista. Para ese momento necesitamos duplicar la dosis de betabloqueante porque el corazón late por encima de ciento cuarenta. Somos plenamente felices pues nuestros espermatozoides espirituales fluyen en dirección de la buscada belleza que ya es nuestra (esta frase no es cursi, es un síntoma). A la mañana siguiente me despierto con un bajón de la madre que lo parió. Para qué otra obra y más deuda, dónde la voy a poner si ya no me quedan paredes, porqué me creo Paul Getty, pobres chicos que no van a heredar nada y encima tengo que seguir pagando estudios y casamientos por muchos años, si me hace falta dinero a quien diablos le voy a pagar con estas obras que me gustan a mí, a mi mujer y a un puñado de tipos semejantes.

¿A quién le voy a vender la foto de un ombligo?

A los pocos días estoy recuperado, y comienzo a volver a ser feliz. Enormemente feliz. Y ya estoy listo para salir nuevamente de levante. Como me estoy acercando a los sesenta, y mi reducida platea algunas veces no parece sexualmente muy activa, suelo utilizar la analogía del cazador, donde el rodeo, el sigilo, el acecho, la persecución de la presa, su bramido, el acercamiento, el disparo que la abate y la hace nuestra, y la cena final donde la engullimos, me permiten ir describiendo el ánimo de comprar para coleccionar de una manera comprensible. Clímax y post coitus. Acecho, acercamiento, disparo y abatimiento. Una y otra vez. Si el oyente ni fífa ni caza, estoy perdido. ¿Cómo me ha ido con Usted?

Palabra de Artista

Por Nicolás Guagnini

En el debut de Palabra de Artista se publicaron algunos textos de Clark y Oiticica Ambos partieron del formalismo mas estricto, y llegaron a sorprendentes proposiciones sobre la subjetividad contemporánea, lo corporal (Ligya), y las relaciones de clase (Helio), entre otras cosas. En sincronía con el dossier abstracción, reexaminamos algunas novedades que hace treinta años probaron la utilidad del formalismo para jaquear a las vanguardias del momento. A medida que el paradigma par la abstracción pasó en los 60 de la fenomenología a una lectura de índole mas semiótica, el post estructuralismo ganó influencia. Muchos artistas derivaron discursos y obras conceptuales con diferentes grados de politización de prácticas formalistas. Aun fracasada la utopía del primer modernismo, la abstracción siguió siendo receptáculo y punto de partida para modelos críticos, filosóficos e ideológicos de ver el mundo. Quizás uno de los artistas mas brillantes e influyentes en esa línea sea el francés Daniel Buren. La avenida que abrió se convirtió rápidamente en un subgénero del conceptualismo: la crítica institucional. En los textos reproducidos, que provienen de "Conceptual Art, a Critical Anthology" (Alberro y Stimson, MIT press), aparecen dos preocupaciones barthesianas: la muerte del autor, y la búsqueda del "grado cero" de su práctica. Buren hace que los períodos mas radicales de Pablo Siquier parezcan expresionismo narrativo. Si bien su posición hoy en día parece algo académica, se las ingenió para hacer bastante con sus rayas verticales. Nótese que el texto termina con una invocación a lo real vs. lo ilusorio, una meta compartida con el Perceptismo de Raul Lozza. El acceso a lo real, lo concreto, parecía ser tan importante para un fenomenologista abandonado al peronismo anticomunista (y que tuvo como interlocutor crítico a Ivanisevich) como para un joven disconforme y post estructuralista cuya práctica se desarrolló en un clima algo diferente, el de Mayo del 68.

Grado Cero

El siguiente texto fue originalmente una grabación sincronizada con una serie de diapositivas (de flores, una corrida de toros, un strip-tease, vistas de Saint Tropez y otras cosas) proyectadas en las pinturas de los cuatro artistas exhibidas en la Bienal de París de 1967

Declaración

Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni
El arte es la ilusión de la desorientación, la ilusión de la libertad, la ilusión de la presencia, la ilusión de lo sagrado, la ilusión de la naturaleza... No la pintura de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. Buren, Mosset, Toroni o cualquiera
Michel Claura. Este texto fue distribuido por los artistas en una muestra en Lugano en diciembre de 1967.
Para poder discutir una falsificación, debemos referirnos a un original. En el caso de Buren, Mosset y Toroni ¿Dónde está la obra original? ¿Quién puede afirmar que desde un principio no han hecho uno la obra del otro? ¿Y si comparamos todas las telas con bandas verticales, todas las que tienen un círculo en el medio, todas las que ostentan motivos regulares, quién puede distinguir entre Buren, Mosset, o Toroni como autor? Hay una identidad absoluta entre todas las telas de cada tipo, sin importar el autor de cada una... "Verdadero" o "Falso" son nociones que no pueden ser aplicadas a la pintura de Buren, Mosset, To-

roni... Por primera vez, con Buren, Mosset, y Toroni, la pintura es. El experimento que se nos propone contiene una prueba suplementaria. Uno podría buscar infinitamente una obra que se preste a esta demostración. ¿Para qué molestarse? El Arte existe tal cual es, y sería inútil establecer una comparación entre el Arte y la pintura de Buren, Mosset y Toroni.

Advertencia

Daniel Buren. Fragmentos de un texto de 1969, publicado en el catalogo de la exhibición Konzeption/Conception, Städtischen Museum, Leverkusen.

Hojas de papel rayadas, en bandas de 8.7 cm de ancho, alternando blanco y color, son pegadas sobre superficies internas y externas: paredes, cercas, vidrieras, etc; y/o en soporte tela y cuadros, bandas verticales, blancas y coloridas, c/u de 8.7 cm. Esta ha sido mi obra durante los últimos cuatro años, sin ninguna evolución ni salida. Este es el pasado: no implícito que será lo mismo durante diez o quince años más, ni que cambiará mañana.

La perspectiva que comenzamos a tener, gracias a éstos cuatro años, permite algunas pocas consideraciones sobre las implicaciones directas e indirectas para la misma concepción de lo que es arte. Esta ruptura aparente (ninguna investigación, evolución formal en cuatro años) ofrece una plataforma que deberíamos situar en el grado cero, cuando las observaciones tanto internas (transformación conceptual en lo que respecta a la acción/praxis de una forma similar) y externa (obra y producción presentada por otros) son numerosas y facilitadas dado que no funcionan de acuerdo a los diversos movimientos circundantes, sino que se derivan de su ausencia.

Cada acto es político, téngase o no conciencia de eso, la presentación de la obra no es una excepción. Cada producción, cada obra de arte es social, y tiene significado político. Estamos obligados a pasar por sobre el aspecto sociológico de la proposición que tenemos ante nosotros por falta de espacio, y consideraciones en torno a como priorizar las cuestiones a ser analizadas.

Nota del editor: comienza una lista de cuestiones, de las que elijo la forma

...b) La forma: dentro de la estructura interna de la proposición, las contradicciones son superpuestas; no sucede ninguna "tragedia" en la superficie de lectura; por ejemplo, ninguna horizontal corta las líneas verticales. Solo la línea horizontal imaginaria de la delimitación de la obra por su base y su tope "existe", pero de la misma manera existe solo por reconstrucción mental, y es mentalmente demolida, dado que es evidente que el tamaño exterior es arbitrario.

La sucesión de bandas verticales también tiene una lógica metódica, siempre la misma (xy, xy, xy, xy, etc), y por lo tanto no se crea una composición en el interior de la superficie o área a ser mirada, un mínimo o cero o grado neutro de la composición... El Arte no es sino la forma que asume. La forma debe renovarse incansablemente para asegurar el desarrollo de lo que llamamos arte nuevo. Un cambio de forma nos lleva por lo general a hablar de un arte nuevo, por lo que deberíamos suponer que significado y forma son/eran percibidos como un todo en la cabeza de la mayoría de críticos y artistas. Si empezamos con la suposición de que un arte nuevo, "otro", no es en efecto nada mas que la misma cosa en un disfraz nuevo, la clave del problema queda expuesta. Abandonar la búsqueda de una nueva forma a cualquier precio significa intentar abandonar la historia del arte tal como la conocemos: es pasar de lo Mítico a lo Histórico, de la ilusión a lo real.

Instrucciones para el iluminador del circo

Los papeles no tan privados del Reverendo Prior

Por Alfredo Prior

Soy un francotirador, pero se me acabaron los cartuchos.

Un taller rococó; Sesenta y cuatro caballitos de mar "Cristal Murano" se alinean sobre el damero de mi computadora. Un sillón en forma de valva alude tanto al nacimiento de Venus como a la ignominiosa muerte de Watteau, emasculado por una foca desdentada.

"La Pasión en colores", Extremadamente difícil mantener el interés de los espectadores, que ya conocen cuál es el final.

Tuve el disgusto de ver la muestra de XX. Si ese Curso de Manualidades para Conceptualistas de Kindergarten es "Zen" como afirman el mencionado Señorito Jardinero y sus panegiristas debemos reconocer que el término está tan devaluado que ya es imposible su recuperación. Más vale mirar Bonanza, hasta que aclare.

NOTA: Y eso que se olvidó de citar a los Vedas, el Dadá Gugu Guita, Rabinhotá Ta'Gore, Paul Bols, Luckatz Bols, Hernia Pinchevski von Upeski de Luca Bols, la Cuadratura del Círculo y la Inefable Fuga (del parálítico).

Un chiste polaco: Si no sabe qué es Arte, ¿para qué pregunta?

El Correo confirma, una vez más, mi idea de fechar arbitrariamente las cartas "para que sean más realistas".

No faltará el ingenuo, el banal, que nos pregunte: ¿Usted pinta lo que siente (y viceversa)? Una posible respuesta: Yo soy el mago y Ud. el conejo.

Una carta. Donde dice "el Museo que Ud. tan dignamente dirige" deberá leerse "el Museo que Ud. tan dignamente regentea". (Me complace el matiz prostibulario de dicho verbo.)

La función del galerista es convertir la sonrisa de la madre en el bolsillo del padre.

Una performance titulada "Borges en el gallinero". Conseguir por lo menos treinta gallinas parecidas a Victoria Ocampo. Música incidental: No llores por mí, Argentina (versión Nacha Guevara).

SIETE ARTISTAS DE LA ESCUELA DE CALCUTA: Manmohan Ghose, "el artista de las aguas y los peces" Keshab Chandra Sen, "pintor de la nieve persuasiva" T.S. Satyan, "el retratista de los 356 aspectos de la luna" Feridoom Kabraji, "el esclavo mudo" Bhupal Singh, "padre de las Grandes Explicaciones y abuelo de las pequeñas pinturas" Pratihba Dhakoji, "la monja buceadora" Aru Dutt, "el pintor de la piel, los pétalos y la sal"

El siglo XXI nos encontrará Ortega sin Gasset.

Encuentro no tan fortuito de Antonio Berni y un grano de arroz en una mesa de dinero. (Versión 2001: Encuentro no tan fortuito de Antonio Berni y un grano de arroz en una canasta de monedas.)

Un ready made llamado Duchamp.

Un sainete posmoderno: Rosa, la vi desnudada por sus solteros.

El tema es rocío. La obra, el rocío sobre la piel del nenúfar de Monet.

Un artista llamado El loco del martillo. Un artista llamado Mi estilo es un martillo poderoso pero no puedo usarlo porque su mango está al rojo.

Entre el dolor y el dolor. De Beckett a Beck.

Un libro de artista. Constaría de ocho páginas. En la primera (papel blancopaco) puede leerse: LA DANZA DE LOS SIETE VELOS.

Siguen siete páginas transparentes (¿papel manteca?) En la séptima, impreso en tipografía más pequeña: (de Salomé)

Me resisto a la "receta mística", a ese braguero para la hernia del braguero llamado zen.

Un cuarteto de cuerdas ejecutado por un trío. Imaginar de qué manera es percibido por el oyente el instrumento faltante.

Hay un momento en que el crítico desaparece en el objeto de su crítica. Cuando vuelve a aparecer lo hace montado en un burro en perspectiva.

Sigo pintando discos para mi instalación en el Centro. Voy por el número 74. Mi idea es que haya 77 en las paredes y 7 en el piso girando en picadiscos?)

Ahora pienso esta obra como una Instalación Musical donde "todos los aires, todos los estribillos, enmarcados o enmarcados, infantiles, domésticos, profesionales, nacionales, territoriales, son arrastrados hacia el Gran Estribillo". La disposición de las pinturas copos sugerirá una nevada, una suerte de pentagrama que será leído a la manera de las partituras aleatorias.

Un muñeco de cristal colocado sobre un pedestal hará las veces de espectador oyente, pues, citando a "Snow man" de Wallace Stevens: "El oyente, prestando atención en la nieve, nada él mismo avista. Nada de lo que allí no está, y la nada que es."

Hoy terminé la muestra de "instalaciones". Levanto los copos caídos (sólo dos, estáticamente astillados, a pesar mío) y compruebo que el oso de cristal ha huido.

Algo termina o comienza. Me pongo dramático y apocalíptico, como de costumbre (o sólo por costumbre).

Sólo por costumbre: Me aburro y aburro. Voy por un vaso de agua y me ahogo en el trayecto.

Quizás me tome demasiado en serio. Un vaso de agua.

Bianchedi tiene razón. Decididamente sí: los autistas no pagan peaje.

Suena el portero eléctrico. Como no se oye bien, bajo a ver de quién se trata.

"Equivocado" le digo a un doble de Walter Benjamin, cuando me repongo del susto. (Si hay alguien que me tiene hartito últimamente es Walter Benjamin, y eso a causa de sus glosadores locales.)

Pregunta por la familia Warneleitzhaler o algo así. EQUIVOCADO.

DOBLEMENTE EQUIVOCADO.

Un pintor que afirma: Yo pinto lo que oigo, no lo que veo.

Instrucciones para el Iluminador del Circo. Diagramación musical, partitas aéreas e "instructivas" (o por menos tanto como puede serlo el aire).

Un papel amarillo, más que "amarillento". Y no "antiguo" sino "retro", una suerte de reclame conceptual (una mezcla refinada de la papelería del CAYC en los 70 y el volante de César Aira). Hasta aquí la primera página: áspera, ruda, macha, y a la vez, glamorosa.

OPERAS CHINAS COMPLETAS.

Setecientos dragones en escena.

Los trece chinos más lindos

Y el aplauso de una sola mosca!

Ahora estoy pintando una Retrospectiva: "...Una gran operación en la que se enfocan luces poderosas, se colocan anestesistas y ayudantes, se preparan los instrumentos. Finalmente, el cirujano llega y abre su maletín, pero luego lo vuelve a cerrar y se va."

Un crítico musical del que se dice que es "sordo por principios".

Elogio del aburrimiento: Una comedia musical basada en la vida de Mme. Curie.

Personajes secundarios: Luis Pasteur y el perro de Pavlov.

(Una pintura titulada) Milagro en el fondo nacional de las artes

Conseguí en el ICI un ejemplar de "El terruño de Nuño" de Lorenzo de Miguel, poeta español (nacionalizado español) contemporáneo. Leyéndolo recuerdo una frase de Oliverio Girondo; cito de memoria: "Podemos perdonarle a Pío Baroja su pésima literatura; pero lo que nunca podremos perdonarle es el mal gusto de llamarse Pío Baroja."

Un pintor pseudomasoquista.

Un pintor pseudomasoquista en plan de turismo zen.

El solfeo es la probidad de la música.

Escribir un comentario sobre "Arte vaticano entre la guerra fría y la perestroika", ese divertido opúsculo de Monseñor Ferrari. Citar el celebrado dístico del Cardenal Bempo:

Entre Ostia y Cádiz Su Santidad se afoca.

Otra de Bempo: "El día en que Rafael murió; hasta los Ángeles lloraron."

Garnacha d'elite. (PRIMER PREMIO CASA FEA)

LA MUSICA DE FEBRERO Sigo enredado en mis LANAS. ¿Será el nigredo, la tristeza africana que precede a La Hobra? ¿O simplemente un estado de perplejidad combinado con mi habitual pereza? Echadle la culpa al calor, al chiripá sin virtud de la vaquita ajena. O, como decía Baroja: "Algo cambia en Zaragoza para que igual siga Barboza" (o Baroja). Un artista de mierda. Un coleccionista llamado Comemierda.

A veces pinto imaginando que lo que hago nunca será visto. Es una técnica que otorga una gran libertad, y que algunos denominan Pintura Invisible.

Un elefante parado en un dado de marfil. El viento sonríe en los bigotes del ratón.

Pintar o escribir pensando en un interlocutor ideal: un Max Brod que ya está encendiendo el fueguito.

Arte de género: "no nació entuavía quien haga de mi agujero un poncho".

Sobre las "Instrucciones para el iluminador del circo"

Por Rafael Cippolini Son todas libretitas (competimos en la manía por que sean pequeñas, de tapa de goma negra, con o sin renglones pero jamás cuadrículadas). Mientras soy más proclive a los diagramas, Prior ajusta sobre los márgenes una caligrafía diminuta, casi comparable a las del joven Georg Trakl o la de los cuadernos de apuestas hípicas del prolijo Santiago Dabove.

Llama a sus irrupciones (le gustan las rimas abiertas): "Instrucciones", homenaje, claro está, a Raymond Rousell y a sus herederos patafísicos. Sueña con mecanismos que aún no existen, que se alimentarían, cuando aparezcan de una vez, de las precisiones de su prosa, al modo de golems necesitados de su zigzagueante gramática.

Prior escribe siempre, pero hace como que no escribe. Niega llevar diarios, aunque acepta que sus ejercicios de escritura puedan ser leídos como noticias. "No sé de qué; pero algo esconden o tergiversan" me responde.

Si Duchamp inventó el museo portátil con sus obras, Prior lleva su biblioteca de mano siempre encima. "Escribir también es perder el tiempo; o sea: una tarea encantadora".

Parque de la Memoria: polémica

RESPUESTA DEL GRUPO DE ARTE CALLEJERO (UNO DE LOS GANADORES DEL CONCURSO DE ESCULTURAS "PARQUE DE LA MEMORIA") Y DE FEDERICO GELLER A LA NOTA DE LA RAMONA 9/10. "BOCETOS EN UNA SERVILLETA" DE LUX LINDNER Y SU CONTESTACIÓN

Por Grupo de Arte Callejero (bervio@hotmail.com; mcgolder@hotmail.com; marianacorral@yahoo.com.ar; lorenabossi@usa.net)

Queremos escribir en respuesta a "Bocetos en una servilleta", de Lux Lindner, publicada en la Ramona 9/10. En esa nota el que escribe se extiende cómodamente emitiendo juicios basados en preconceptos e impresiones superficiales sobre el libro "Escultura y Memoria".

Si bien el libro no profundiza en cada uno de los proyectos y no se llega a percibir siquiera la intención de los mismos, el autor de la nota debió haberse interiorizado en cada uno, así como en la motivación y el lugar desde el cual fueron elaborados, antes de hacer afirmaciones tan agresivas y prejuiciosas. Entre otras, hace las siguientes afirmaciones:

- 1) "que está claro que a los artistas que se presentaron (elevado porcentaje de oportunistas, muertos vivientes y zancos-Mano Negra), les interesaba más la presencia de unos miles de dólares que la ausencia de varios de miles de personas".
- 2) "La presentación de los proyectos tiene la consistencia de un boceto en una servilleta del Florida Garden".
- 3) "La cantidad de horas-hombre que requirió cada proyecto es bastante uniforme... y la mínima posible."
- 4) "para los argentinos [que participaron] la dictadura ha gobernado un país que queda muuuuu lejos."

Como participantes y uno de los ganadores del Concurso queremos contar desde qué lugar surgió y se generó nuestro proyecto.

Desde febrero de 1998, comenzó nuestro trabajo con carteles viales cuando decidimos señalar los ex-centros de detención clandestina. La elección de la imagen vial tuvo por objetivo utilizar códigos institucionales para denunciar aquello que las mismas instituciones pretenden ocultar. A raíz de esto nos contactamos con la agrupación H.I.J.O.S., que ya venía trabajando en los escraches, en donde los carteles pasaron a denunciar también domicilios de genocidas y torturadores con el pedido expreso de "juicio y castigo".

Los carteles se siguen realizando actualmente, como parte de los escraches, participan de actividades con otros organismos de derechos humanos, y han ido adquiriendo otros usos (calcomanías, banderas, remeras, volantes) en función de diferentes propuestas y necesidades, como el resinado de dos señales de juicio y castigo de 2 metros de diámetro en la Plaza de Mayo.

El proyecto "Carteles de la Memoria" surge como consecuencia de este trabajo y consiste en una profundización conceptual de lo que se venía realizando.

Se trata de una serie de 58 carteles viales que, a modo de se-

cuencia histórica, narran hechos sucedidos en la Argentina, desde los años '70 hasta la actualidad; resignificando el lenguaje de señalización vial, manteniendo su sentido informativo y educativo, pero utilizándolo fundamentalmente como forma de denuncia. La secuencia será emplazada sobre la franja costera del Parque. A su vez, cada cartel consta de un texto que testimonia sobre lo que se está mencionando en la imagen.

El Grupo trabajó arduamente no solo en la elaboración de todas y cada una de las imágenes y búsqueda de textos correspondientes para lograr una coherencia conceptual y estética, sino también frente al conflicto que implicaba la participación en un concurso en donde había un apoyo explícito del Gobierno de la Ciudad. Sobre todo para un grupo que venía manifestándose a través de la intervención directa en espacios públicos, con una metodología que rechazaba todo lo que se gestionara desde la institución.

Frente a esta situación, en el Grupo prevaleció la idea de presentación del trabajo recalando el sentido de denuncia, a su vez, tomando la última dictadura no como un hecho recortado temporalmente, sino relacionándolo con acontecimientos previos y fundamentalmente haciendo evidente la responsabilidad de las actuales instituciones (incluyendo el mismo Gobierno de la Ciudad) en las leyes de Obediencia Debida, Punto Final e Indulto, que permiten que los responsables del terrorismo de Estado gocen de total impunidad.

Lamentamos haber sido objeto de tan nefasta, hiriente y superficial interpretación, (como les habrá ocurrido a varios que han leído esa nota) así como de su carácter fascista: por un lado emite generalizaciones sin tener en cuenta la pluralidad de los artistas que participaron, y por otro se vale de prejuicios de los cuales parece, a través de una enorme soberbia, sentirse exento.

Invitamos al autor a discutir personalmente acerca de nuestra presentación y nos ofrecemos a aclarar todas sus dudas con respecto a nuestro compromiso frente al trabajo.

Lux Lindner en el Planeta Memoria
Por Federico Geller

Salgo al cruce de unos comentarios de Lux Lindner que aparecen en el número 9/10 de ramona. ramona advierte que no publicará más agresiones personales, lo cual me obliga a intentar un lenguaje más reposado del que me gustaría usar en respuesta a Lindner cuando dice: "creo que está claro que a los artistas que se presentaron (elevado porcentaje de oportunistas, muertos vivientes y zancos-Mano Negra) les interesaba más la presencia de unos miles de dólares que la ausencia de varios miles de personas". No salgo en mi defensa (no participé del concurso, si bien me gustaría haberlo hecho) ni en la del conjunto de artistas que se presentaron al concurso del Parque de la Memoria. Pero me considero personalmente agredido cuando una acusación tan li-

gera cae, entre otros, sobre el Grupo de Arte Callejero, del cual soy permanente admirador y ocasional colaborador. Mientras Lindner llena cuadernos Gloria con los dibujos y collages que se venden en Belleza & Felicidad; el GAC pone el cuerpo en la calle durante los escraches que organiza H.I.J.O.S., colocando el mismo tipo de signos viales que presentó al concurso y aporta la gráfica del material impreso que se distribuye en los mismos. El proyecto con el que fueron seleccionados es resultado de un esfuerzo colectivo y compartido con muchos, y la suma de horas-hombre y, sobre todo, de horas-mujer no es la mínima posible como escribe Lux (tan seguro de sus primeras impresiones) en su nota. De hecho, ni el eximio cronometrista Lindner podría medir el tiempo dedicado a una obra que nace de una práctica político-artística que fue tomando forma en el ejercicio continuo de apropiación de espacios para la denuncia. Para un grupo como el GAC, que ha expuesto su obra en "galerías" tan inusuales como Campo de Mayo y las veredas de los torturadores escrachados, el Parque de la Memoria es un espacio más, tan válido como el interior de un colectivo, una propaganda de jabón de tocador o los cuadernos Lux. La crítica de Inés Vázquez, publicada en el mismo número, plantea una polémica humanamente mucho más interesante y

necesaria. Su denuncia consiste en que la participación del concurso avala a las autoridades responsables de las políticas de indulto y punto final. Coincido con ella que el mejor homenaje está en terminar con la impunidad. Sin embargo no creo que el boicot de ese espacio sea el mejor modo de luchar contra los cómplices civiles de un proceso que tiene fecha oficial de inicio en el 24 de marzo de 1976 y que continúa hoy bajo otras formas. Bajo ese punto de vista, no debería apoyarse ningún tipo de ejercicio de memoria realizado en las aulas de las escuelas públicas, universidades o dependencias ministeriales, ya que todas ellas fueron parte de la máquina de exterminio. El genocidio no fue un crimen perpetrado por una minoría contra una mayoría. Duele aceptar que fue a la inversa. Por eso mismo es importante la multiplicación de los espacios de denuncia y aprovechar las contradicciones que expresan nuestros "representantes". El desafío que queda para todos los interesados es el de apropiarse de este Parque y de todos los que surjan, asegurándose que en ellos se señale sin ambigüedades a todos los que deben ser acusados, desde el portero buchón hasta Videla, pasando por los menems, los alfonsín, los grondona y, sobre todo, los empresarios que lucraron antes, durante y después de la dictadura.

El escrache es la carbonilla del condenado a perpetua

Por Lux Lindner

La indignación del autodenominado grupo de arte callejero es entendible; si ellos han trabajado seriamente que se los meta en la bolsa de los oportunistas es una injusticia. De todas maneras mi artículo no dice que los oportunistas sean todos, sino apenas la aplastante mayoría. Aunque sea oportuno citar algún otro proyecto rescatable (el de Claudia Fontes, por ejemplo) no puedo aplaudir la manera en que cientos de artistas demuestran que no sienten hacia los muertos de la dictadura más que una relación de cortesía, diríase protocolar, que sigue los cauces marcados por la organización mediática de las conciencias. Traducido al lenguaje de la calle; lo que era la estampita de Ceferino o la lamina de Sarmiento ahora es una foto borrosa de los años setenta acompañada de una serie de mantras de circunstancia de los que nadie siente la conveniencia de apartarse. Más allá de los oportunismos, incluso artistas que han

tenido desarrollos respetables de su obra en otras áreas más intimistas o especulativas, en el proyecto publicado en el libro motivo de mi artículo naufragan en el estereotipo. Mi sensación es que en el fondo está claro que son los malos los que han ganado y sabemos que lado de los barrotos nos toca. Se suele olvidar que la dictadura organizó su propia transición a la "democracia" y no hubo un pueblo en armas arrasando el Palacio de Invierno o cosa parecida. Mucho de lo que se ha hecho contra la dictadura se parece a un destornillador con punta de plomo. No se mucho del "escrache" y no era el tema de mi artículo. Lo que ha llegado a mis oídos me sugiere una actividad que en el terreno político no hace mucho y para el arte directamente no existe. Para causas simpáticas comunicadas con torpeza ya es bastante trabajo distinguir si un bebe tiene hambre o se esta cagando. Se han escrito muchos libros en la cárcel pero uno preferiría una lima escondida en la torta y volver a sentir el olor de las flores.

La teoría de la vanguardia revisada

En el ciclo del Proyecto Venus, Plácidos Domingos, Sosa Díaz disertó sobre "Teoría de las vanguardias", de Peter Burger

Por Alejandro Sosa Díaz

SD Es un libro no de estética propiamente, tampoco es un libro de sociología, pero hay una cuestión importante que es el problema mismo de qué trata y cómo lo resuelve. Hay una cuestión previa, que es una cuestión mínima de saber: qué fue la vanguardia, qué cambio trajo al arte en general; ver si es necesario prolongar la vanguardia, que es una discusión que se usaba mucho en los '80; o si hay por ejemplo un arte que es más avanzado o más moderno que la vanguardia; o también la posibilidad de que cualquier arte que se haga ahora inscriba sus trazos, sus huellas en el arte de vanguardia, haga lo que haga, esa sería otra forma de verlo. También el tema de qué relación tiene la vanguardia con la teoría estética, justamente el texto de Burger es partidario de una tesis de que la vanguardia cambia la teoría estética, ahí discute mucho con Adorno a partir de que para él Adorno disuelve el problema de la vanguardia sobre todo por una categoría que tiene Adorno que es la categoría de lo nuevo en la que hace una filiación del arte desde Baudelaire hasta Joyce. Para Burger, justamente una categoría como lo nuevo es una categoría inespecífica que le quita filo a la noción de vanguardia y al hecho de la vanguardia, la vanguardia es un acontecimiento. Y después otro problema interesante que se puede tomar en relación al libro de Burger y por eso me parece que el tipo es un disparador, digamos en cuestionar ese tema de la autonomía del arte. La autonomía del arte aparece ligada a la puesta en suspenso según Burger por la vanguardia, y bueno, uno sabe que en la teoría estética hay una serie de visiones que parten de la base que es la autonomía de lo estético y la autonomía de la obra de arte es constitutiva. Me parece que está bueno tomar este libro que ya tiene casi 30 años porque tira un montón de cuestiones. El se sitúa en una ciencia crítica de la literatura, esa ciencia crítica de la literatura no propondría categorías nuevas sino que sería un re examen de las categorías tradicionales. Ese re examen de las categorías tradicionales sería el análisis de ver cuáles son las preguntas que se pueden formular a partir de los presupuestos de esas categorías y digamos, cuáles son las preguntas que quedan excluidas necesariamente. Burger en esa ciencia crítica de la literatura busca también ver cuál es la relación entre los objetos artísticos y las relaciones sociales, para él hay una relación de implicancia fuerte; y reivindica, hay otras visiones que convergen un poco en este libro que son tanto la tradición marxista como la tradición formalista. Los análisis que hacen tanto como Jakobson como Sklovsky es muy frecuente por ejemplo que para analizar problemas de la era moderna recurran a Don Quijote a toda una tradición moderna. Es un libro muy ambicioso en dos sentidos fundamentales, porque enuncia UNA teoría de la vanguardia, eso es algo desmesurado. Además expresa una posición continuista respecto a la historia del arte. Hay dos grandes posiciones continuistas, una de origen casi mítico en la Poética de

Aristóteles para la que el motor del arte es la mimesis, la imitación de la naturaleza y que a partir de ahí en base a una mayor progresión en esa mimesis el arte avanza y otra posición sería aquella que hace de la vanguardia un núcleo de cultura privilegiado en el sentido que bueno, el arte se va historiando en base al medio formal, el medio que se emplea para hacer arte en determinadas condiciones. Una posición que Burger critica sería una derivación de la tradición marxista que él llama Crítica de la ideología. Recordemos que ideología en la posición clásica de Marx, implica una manera de conocer que una conciencia falsa de cómo se dan fácticamente las relaciones entre los hombres, pero que no está exiliada de la verdad esa concepción, no es totalmente mentira. El caso típico que aparece después de Marx es el tema de la religión donde en un trabajo corto escrito hace 4 años que se llama Crítica de la filosofía del derecho de Hegel, Marx plantea que la religión es una manera en que los hombres conceptualizan el mundo que muestra por un lado una falsa concepción pero por otro lado es testimonio de una miseria real. El dice una frase que es algo así como que la religión es el llanto de la criatura oprimida con lo cual una idea de una cierta legitimidad de esa descripción. El fetichismo de la mercancía es una situación en la cual los hombres en última instancia a través de su historia social han hecho o han producido una serie de relaciones entre ellos, ven su situación como una relación entre cosas... El caso de la religión se iba a pensar que hay alguien que creo desde afuera el mundo, cuando el mundo es producto de la acción de los hombres que en esa misma acción van creando un lente afuera de ese mundo al que imaginan como creador.

Un aspecto de cómo llegaría la crítica a la ideología sería, digamos, el método de separar lo que tiene de verdadero la ideología y lo que tiene de falso. El cita un artículo de Lukács que está entre una compilación que se llama Realistas alemanes del siglo XIX y el análisis de Lukács es sobre una novela que se llama Aventuras de un vago, ahí hay una crítica al capitalismo, a la sociedad burguesa del siglo XIX producida por alguien que venía de las clases nobles alemanas, es decir venían en cierta medida de la derecha de la sociedad, y crítica al capitalismo por sus efectos. Lukács lo llama anticapitalismo romántico, no critica al capitalismo desde una posición totalizadora, desde una posición que de cuenta de la estructura real del capitalismo, sino que critica los efectos del capitalismo. Una protesta contra los aspectos subversivos y transformadores del capitalismo. La frase famosa de "Todo lo sólido se disuelve en el aire" marca la esencia del capitalismo hasta hoy.

RJ Eso justamente está bueno porque eso es lo revolucionario del capitalismo.

SD ...lo dice muy claro en el sentido de que el capitalismo se diferencia de los demás sistemas sociales y los regímenes de acumulación, porque es el único que tiene bases revolucionarias, lo dice en el tomo 1.

RJ Exactamente, la gente se olvida de ese tema.

SD En el modelo de Burger hay varios pasos, digamos. Uno es, empieza con el tema de la función del arte sigue con una cosa que se llama institución- arte, hace una crítica a la noción de autonomía del arte instaurada a partir de Kant y termina en la idea de una teoría de la vanguardia en base a la impugnación global de la vanguardia a la autonomía del arte. Esos serían los cuatro pasos.

Criticar en ese aspecto cuando hace una crítica sobre la función del arte a Lukács, en cierto sentido relativo porque si bien Lukács defiende la idea de la autonomía del arte - y en eso se diferencia de Burger pero respecto al tema de si bien él no teoriza directamente la función del arte como hace Burger, las obras de arte de Lukács cumplen un papel importante respecto a una filosofía de la historia, así quedamos ahí la crítica se ve relativa, no teoriza directamente una función del arte pero hay obras de arte que por su composición promueven la decadencia y obras de arte que no. Digamos promueven lo que sería para él algo concordante con el marxismo que es la promoción de una personalidad humana libre. Esa sería un poco la tesis lukacsiana. Adorno sí rechaza directamente que haya una función del arte, para él el arte no tiene función y en cierta medida para Adorno pensar una función del arte es darle una finalidad que el plantea cómo una finalidad en todo caso sí es tal. Burger es formalista y a la vez marxista, hay una función del arte en el sentido del papel social del arte, eso está. Lo que diferencia a Burger en general del marxismo de la época de los 70' es que el tipo tiene una atención fuerte por los problemas formales de construcción de las obras, en el sentido que es distinto. Otro aspecto que me interesa señalar para contextualizar a Burger es el tipo de arte que implícitamente defiende. Yo lo sintetizaría en los nombres de Bertolt Brecht y Peter Weiss.

Para Burger la autonomía del arte se sustenta en una separación del arte de la obra artística de la praxis vital, de la vida cotidiana, del común de las personas orden. Para Burger la teoría del arte se refiere más bien a una condición social, no se refiere a un estatus del contenido de las obras. Para él la autonomía del arte es eso, separación de las condiciones de existencia de los hombres. Por ejemplo la instauración de un público. Público más autonomía podríamos decir que es la condición del arte en la sociedad capitalista. La idea de institución-arte se refiere a la manera y la clase en que se regula el trato con las obras. Como había aclarado antes la categoría no se refiere al contenido de las obras, en cuanto tales. Es una categoría que quizá no casualmente aparezca mucho, porque en la formulación de Burger, digamos la categoría aparece con una tal auto-evidencia, que tenemos que rastrearlo en el libro; vieron que siempre hay un momento en el libro que dice: defino tal cosa. Eso si quieren buscar institución-arte en el libro de Burger no lo van a encontrar. Hay que rastrear lo que dice y deducir leyendo contra el texto. Porque

cuando digo auto-evidencia me refiero a preguntas que a uno le resaltaría inmediatamente, si Burger define que la institución-arte, aunque no lo define tiene que ver con la separación del arte con la praxis vital. Yo lo que entiendo que aparece como institución arte es una especie de trípode entre producción, recepción y distribución.

Burger dice que la manera que hay para poder avanzar en el problema es historizar la, la institución-arte. El toma la cuestión de la historización a partir de un modelo que implica lo siguiente, implica que está en Marx y también está en Adorno, historizar es ver el modo de aparición que tienen algunas categorías de análisis, tanto sociales como estéticas. La manera de la aparición que tienen en la sociedad actual ilumina las relaciones anteriores y el orden de aparición de las categorías. Marx dice que es la anatomía del hombre la que explica la anatomía del mono

Burger intenta hacer un modelo parecido, una genealogía con las vanguardias. Para él las vanguardias son un intento de autocrítica del arte en la sociedad burguesa. Esa sería la idea fundamental. El piensa que situarse fuera de la vanguardia es situarse dentro de ese sub-sistema artístico que instaura la institución arte. La idea de institución arte sirve para Burger para hacer una historia de su sistema artístico. Historia que hay que distinguir entre la institución arte del contenido de las obras. No pone en duda que es vida, que es arte, eso tiene un carácter de autoevidencia. La institución-arte funciona mediante ese trípode de producción recepción y distribución de las obras. Producción que por supuesto el toma en ciertos momentos ejemplos del arte sacro, en donde la producción si bien puede haber distintos niveles de responsabilidad, es una producción colectiva y tiene una recepción colectiva. En una iglesia por más que haya un arquitecto hay toda una serie de funcionarios intermedios y trabajadores de base que son los que hacen la iglesia. A la vez la iglesia oficia como el lugar para congregarse a los creyentes, hay dos lugares donde lo que prima es lo colectivo. No sólo es colectivo sino que además de alguna manera el arte está integrado a la vida. No es una esfera separada. No es un lugar donde uno tiene que ejercer un determinado juicio de gusto.

La distinción lleva a Burger a plantear que sólo a partir de ese estadio es posible una autonomía del arte y por tanto un ataque general a la institución arte. De alguna manera esta es la tarea que Burger le encarga a la vanguardia. Voy a leer un párrafo, dice así: "La separación propuesta entre la institución arte cuyo modo de funcionar es la autonomía y los contenidos de la obra permite esbozar una respuesta a la pregunta por las condiciones de posibilidad y autocrítica de los de los subsistemas sociales artísticos". Condiciones y procesos que es bastante kantiano en todo este contexto bastante marxista que tiene, pero de alguna manera hay un cierto círculo problemático acá. Por que el plantea acá una visión de institución arte, una separación de la institución y los contenidos de

las obras, que no están en consideración en ese sentido, y que se plantearía la pregunta por la autocrítica de los subtemas sociales artísticos. Yo por lo menos no deje de encontrar que entre la pregunta y el problema hay una cierta circularidad. Son de esas preguntas donde la respuesta ya está esbozada. Después de eso justamente Burger analiza el tema del yo a través del esteticismo, el ve al esteticismo como "él" antecedente de la vanguardia.

La coincidencia institución-contenido, descubre la pérdida de la función social como esencia del arte en la sociedad burguesa, y provoca un hecho de autopista del arte. El mérito de los movimientos históricos de vanguardia, es haber hecho esa autocrítica".

Es un análisis fuerte y tiene por supuesto todo el impacto que tienen las tesis fuertes. Y es que nos dan una imagen bastante desglosada y nítida del problema. Hablar de una pérdida de función social es bastante problemático en sí mismo, porque si uno tomara una visión sociológica o marxista, tendría que plantear por lo menos que, aunque se recusase una función social para una determinada esfera como sería el arte, esa función social existiría igual. El tema sería que la función social es esa misma separación de la esfera del arte y la vida. Y esa sería la visión que Burger da positivamente de los movimientos de vanguardia.

XX Para él el movimiento de vanguardia no tiene ninguna función social?

SD Los movimientos de vanguardia no intentarían hacer que algo como el arte fue desviado malévola del lugar al que pertenece, que sería la praxis vital. Sino que sería todo lo contrario: integrar el arte a la praxis vital. No sería que antes había un arte y la praxis vital estaban totalmente juntas y habría que volver a ese paraíso perdido, sino que sería exactamente lo contrario: hacer entrar la vida social al arte. Por ejemplo algunos actos dadaístas de tipo provocador en los que uno empieza a decir un poema que parece totalmente incoherente y el público abuchea o tira objetos o frutas o lo que fuese, digamos que el objeto de la obra es eso. No es que el poema fue interrumpido por la expresión popular o la reacción del público. Sino que la obra es ésa.

RJ ¿Vos decís que fue construida específicamente para mover a eso?

SD Sí, es así. Por supuesto, que la obra de vanguardia no es sólo eso. Burger encuentra un filón dónde es problemático de hablar de obra en la vanguardia y otro aspecto en que no. En el aspecto en que es problemático hablar de obra, él habla de manifestación, y yo podría decir: gesto. Hay gestos en el arte. En las obras de teatro de dadaístas o en las surrealistas del comienzo, era muy importante crear un efecto de shock. Y acá es más fuerte la teoría de Adorno porque permite una continuidad en el arte moderno. El efecto de shock en la poesía, por lo menos en lo que es la historia del arte moderno, tiene su origen en Las Flores del Mal. La idea de que la poesía debe producir una cierta recepción traumática.

...La idea de la obra de arte autónoma es una idea filosófica e incluso en cierto sentido parte de la diferencia entre hablar de arte y la estética. La estética como tal no es hablar de arte, si bien en la conversación cotidiana uno puede llegar a verlo de esa manera. La estética es una cierta filosofía del arte y a la vez una consecuencia -ahí el punto de Burger es fuerte- de la separación entre la esfera artística de la vida social. Pero hay una fundamentación teórica que básicamente arranca en Kant, digamos, en el trasfondo, en el sustrato si uno quiere decirlo, si uno quiere decirlo más específicamente,

es el hecho de que hay una sociedad burguesa desarrollándose que en su avance plantea la superación de la etapa de lo artesanal y la situación social del artista es de alguna manera una cierta persistencia, distinta, pero una persistencia de una posición similar en el plano social.

Bueno, por el lado teórico, Kant, en la tercera crítica, es decir la crítica de la facultad de juzgar o crítica de juicio. Y es la fundamentación, de las ideas de la autonomía del arte. El objetivo de la obra en Kant, no es el arte. En las cuatrocientas páginas, el único ejemplo de obra artística que hay son las pirámides de Egipto. Es una obra sobre el juicio estético, digamos, y de cómo sería posible un juicio tal, así como la primera crítica kantiana la idea era cómo hacer posible un juicio sintético a priori, esto es un juicio que rebase conocimiento al existente y que además pudiese usarse como base sobre la cual poder desarrollar la ciencia, Kant intenta hacer el fundamento del juicio estético. El juicio estético por supuesto es sobre la belleza y ahí hay una diferencia muy grande entre la tercera y la primera crítica. Por la primera crítica intenta establecer la metafísica, es decir en ese caso el conocimiento en lo que se refiere al ser. Pero la belleza es sin metafísica para Kant, únicamente admite una crítica. El juicio estético se da entre una esfera que tiene que ver con los sentidos y otra que tiene que ver con la razón. Entre la inclinación a la belleza o a lo agradable y el interés de la razón práctica es decir de la conducta, que para Kant no tenía una fundamentación metafísica ni científica posible y se sustentaba en la conciencia moral (me refiero en este punto a la segunda crítica). O sea que el objetivo de Kant es establecer la validez de los juicios estéticos. Y estos juicios a la vez, que no tienen metafísica, sí tienen que tener validez universal, lo que sí no es una universalidad lógica basada en conceptos, es una universalidad fundada en la conformidad de un concepto relacionado con las condiciones de uso y de juicio. Que a la vez sean válidas para todos los sujetos posibles. Es una mediación entre un conocimiento teórico -una mediación, a la vez quiero decir en el sentido de que es algo distinto- remitido a la naturaleza y el conocimiento práctico del que se refiere a la libertad del otro. Lo que yo había referido de la razón práctica como conducta en sí. Para Kant lo estético tiene que ver con una contemplación desinteresada, eso es una noción que siempre parece como medio estúpida en la charla y quiere decir que lo estético no se relacionaría con un objeto. Toda cosa que para Kant se relacione con un objeto es algo afectado de interés. Como el juicio estético no se relacione con un objeto es desinteresado. Es en ese sentido que la contemplación es desinteresada. Por lo menos para Kant sería que no trata del objeto existente sino de la representación de ese objeto. No trata de un objeto que existe empíricamente sino de cómo se representa ese objeto. En Kant siempre la primacía entre sujeto y objeto es al sujeto, no es una relación mediada ni dialéctica entre sujeto y objeto sino siempre el conocimiento tiene que ver con una región subjetiva. Esto en todo en toda la estética, la primera, la segunda, etc. Entonces el referente por el cual Kant encuentra un basamento exterior para que la persona que hizo un juicio estético no diga locuras, es que el supone que hay del otro lado un sentido común comunitario, un *sensus communis*. Y es el correlato de que la idea que yo pueda lanzar no es una locura ni se contraponen demasiado al sentido común imperante.

La estética es un producto de esa separación entre una esfera artística y los otros estratos culturales, sociales, políticos; a la vez también la estética es producto de ese sentido co-

mún que a nivel de la comunidad desaparece, y ya no hay consenso. El *sensus communis* que se jacta de que todos sabemos que es lo bello de alguna manera así como todos mediante la conciencia moral sabemos que lo bueno aunque sea infomulable, ya es una condición fundante. Así que todas las estéticas posteriores a Kant son estéticas que se fundan en una correlación entre las obras de arte y una filosofía mediante, en términos generales. Adorno intenta explicar de una manera similar a Hegel, explicar algo del arte en relación a las obras, él parte de la idea de lo que proponen las obras como tales, tanto es así que llega a decir que una obra de arte es el enemigo mortal de otra. Y a mí me parece un pensamiento sumamente productivo porque podríamos decir, ya que antes habíamos hablado de Joyce que quizá el Ulises es el enemigo mortal del Finnegans, me parecería una manera interesante de pensarlo. Por supuesto que...

MV Y cuál sería el lugar del autor...

SD ... Porque la obra es más importante que al autor, por lo menos desde una perspectiva objetivista como es la de Adorno, objetivista a tal grado que Adorno parte de la base de que nada de lo que se sabe del arte es evidente. Digamos el arte pierde toda evidencia, esa idea de que el arte pierde toda la evidencia está dada en base a ese intento de Adorno de ser fiel a lo que dicen las obras. Por supuesto que la manera en que lee las obras siempre está mediada en alguna clase de relación con todo el resto de la cultura. Uno no lee las obras en un estado de inocencia, ni las obras son algo inmediatamente comunicable, justamente el hecho de que no sean inmediatamente comunicables lleva a que haya crítica, a que haya teoría. Y uno en cierta medida se mete a ver una obra tratando de respetar la obra en cuanto tal, ver lo que la obra propone pero eso se hace con aparatos críticos que son intrínsecos. Esto pasa por ejemplo en una teoría estética como la de Lukács, la proporción o la manera en que interviene la filosofía de la historia es mucho más decisiva que en Adorno. Por ejemplo, una carta que Lukács le escribe a un director de cine húngaro, dice: "como cambiaron los días de la historia ha cambiado un poco mi visión del arte, entonces Tolstoi ocupa un lugar que antes ocupaba Dostoiévsky, Fielding ocupa el lugar de Sterne, y Balzac ocupa el lugar de Flaubert". Pero esto que puede sonar como una cosa un poco brutal me parece que lo hacen todas las estéticas, yo un poco ahí, digamos definiendo y tengo una posición muy simpática con Adorno, digamos, intenta hacer otra cosa, pero me parece que la decadencia o la pauta de condiciones respecto a *sensus communis* de la sociedad actual, desde ya haría compleja, que ya no puede generar un consenso unánime respecto a qué es bello o qué es arte, requiere una teoría, no sé si una estética pero sí una teoría que intente hablar de las obras principalmente, de todas formas siempre me parece que la, si bien la estética puede atacarse, en cierto sentido tiene algo de irreductible, lo tiene en su composición. Es decir, entre las condiciones que de alguna manera la hacen posible siguen estando, de alguna manera la emergencia del mercado del arte, de una opinión pública, de un público que consume una serie de obras del arte, generan determinadas relaciones que son imprescindibles. Y después otra condición que me parece importante respecto a la condición de la posibilidad de la estética es la distancia que se genera entre una obra de arte y la realidad cotidiana. Lo otro que me interesaba plantear es el tema de Burger a partir de esa idea que el tiene de los vanguardistas, de que lo que hacen es atacar el status general de la obra de arte en la sociedad burguesa.

Plantea como legítimos a los movimientos históricos de vanguardia y como ilegítimos en cierto sentido, a la vanguardia surgida después de la segunda guerra mundial. De forma simple, el Pop es algo que no existe, o no sólo es algo que no existe sino algo a eliminar. Yo veo justamente la teoría no debe ser prescriptiva y si justamente lo que genera es una dificultad para entender el arte actual, es un problema de la teoría y no del Pop.

Se vio lo siguiente, por ejemplo la manera en que ve Burger el gesto Duchampiano de exponer un urinario, es de donde viene la tradición de una ruptura con el mercado del arte, con la firma, por ejemplo si uno pone una firma R. Mutt en un objeto que está producido en serie para Burger lo que está haciendo es una crítica explícita al carácter único de la obra de arte. Esa sería la idea, ese gesto es limitado, digamos, es un gesto que si se vuelve una repetición ya no significa lo mismo. Burger dice muy claramente que el gesto está relacionado a un contexto de recepción, si ese contexto de recepción cambia, si por ejemplo, un artista determinado expone, no sé una estufa en una muestra y esa estufa va a parar al museo eso significa que la vanguardia se institucionaliza como tal. Todo esto que estoy comentando está en el centro y está la fortuna que tuvo la teoría de Burger dentro de la estética. Y es una crítica muy dura contra lo que él llama neo vanguardia. Lo que pasa es que es un problema porque parte de la lectura que hace de Duchamp es muy impactante, pero me parece que en cierto sentido es una lectura limitada. ¿En qué sentido? Un defecto grande que tiene es que no hace caso de las declaraciones explícitas de Duchamp, por ejemplo acerca de la indiferencia del objeto llamado ready made. Esto es algo que también uno puede relacionarse con gestos de la neo vanguardia que desprecia. Por ejemplo, me parece que el tema respecto a Duchamp, es que Duchamp pone en cuestión de la convención y la convencionalidad de que ese arte es crítica. Me parece que es muy importante, por ejemplo la continuidad que tiene y la lectura muy interesante que hace Robert Rauschenberg y Allan Kaprow cuando ellos en una especie de manifiesto, no de manifiesto pero sí de documento teórico del arte, dicen: "El arte no es ni algo, las artes o la obra artística no es ni arte ni vida, no es ni una cosa ni la otra", esto que ellos dicen me parece que es continuidad del espíritu Duchampiano. El espíritu Duchampiano no es nada más que una impugnación global e intrínseca desde afuera al mercado del arte, sino que se puede plantear incluso que el programa de la vanguardia histórica del dadaísmo y de Duchamp, de alguna manera es no estoy apto con la relación que los neo vanguardistas a partir del Pop llevan adelante con la institución". Relación, que para mí en cierto sentido, llega a un desarrollo con Warhol y su alianza con el mundo del espectáculo. Como decía antes, la teoría de Burger, la vanguardia como rechazo, como gran rechazo, de alguna manera se vuelve demasiado prescriptiva, y elimina demasiado arte. Las neo vanguardias pasan a ser la institucionalización de las vanguardias y la restauración de la puesta de la obra, de la obra como tal. Y la obra ha sido puesta en cuestión por las vanguardias. La obra, en general, vanguardista es conceptualizada por Burger a través de varios referentes. Uno por ejemplo es el tema del surrealismo y la noción de azar objetivo que aparece en dos novelas muy importantes de esa época que es El campesino de Paris de Aragon y Nadja de Breton, donde a partir de una serie de encuentros se va formando un sentido. Otro referente para la obra de arte vanguardista que usa Burger es el tema de la

alegoría que tiene, me parece muy interesante y habla bien de Burger porque salvo la escuela de Frankfurt y Adorno y ahí entra una relación personal con Benjamin, es el primer libro importante en la teoría del arte que menciona Benjamin como un referente a tener en cuenta. En dos pasajes, uno sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, y después el tema de la alegoría. Por la alegoría, en los pocos estudios que se habían hecho antes sobre Benjamin, se menciona que la teoría de la alegoría que Benjamin aplica al drama teatral barroco alemán en el siglo XVIII es públicamente posible desde la vanguardia, porque la idea de alegoría implica una recolección de fragmentos y únicamente a partir de esa recolección de fragmentos inconexos entre sí puede armarse un sentido, un sentido que se da en el recorrido de la colección. Hay otros elementos en la parte de la alegoría pero me parece este importante, me parece que ese es además el que conecta la idea de la alegoría con el arte moderno, la teoría de la alegoría que aparece en el ensayo de Benjamin, bueno tiene que ver con la teoría de los humores, porque conecta fragmentos de la cultura bastante discontinuos entre sí. Y otro que Burger ve como característico del arte de vanguardia es la técnica del montaje, la técnica del montaje diferenciada de la técnica del montaje del cine cuyo propósito sería una continuidad, digamos en las escenas, un conjunto de fotografías que van armando una escena que de alguna manera nos forma algo que es reconocible. Burger usa ahí el término de sintagma y de paradigma, en el

sentido que facilite una continuidad y por ejemplo novelas como la de Breton que ya había citado antes u otras de ese estilo serían más bien paradigmáticas en el sentido en que la frase no concluye un unidad de sentido cristalizada sino que va descubriendo una especie de archipiélago de frases uno puede encontrar un sentido a esa globalidad pero que una a una no lo tienen. Lo digo en el sentido, que cada frase conecte con cada frase, por eso digo que es paradigmática.

(...)
Bueno lo que quería decir sobre Duchamp fue lo siguiente: que es que Burger toma en el análisis que yo les conté que hace de Duchamp, toma una noción de presente continuo, como si Duchamp fuera siempre Duchamp en el momento que apareció. Y me parece que eso es objetable, me parece que Duchamp es Duchamp sólo a partir de una serie de interpretaciones de revisiones, de volver a considerarlo a partir de toda la historia e incluso lo que sucede después de Duchamp. El defecto central que tiene Burger es que él tiene poca sensibilidad al arte de su presente y que en una teoría que intenta ser histórica es su defecto capital. Y que además como principio de interpretación, que siempre hay que tener en cuenta, hay que ver cuándo un procedimiento que se utiliza es una vuelta a los orígenes y en cierta medida una consideración conservadora y cuándo es un relato genealógico que intenta cuestionar un modo habitual y actual de proceder.
RJ Bueno te quiero agradecer muchísimo Alejandro, realmente emocionante escucharte...

Mundo meme

Teoría de los memes aplicada al arte contemporáneo (continuación, ver ramona n° 11, págs. 24 a 26)

Por Julián Polito
(marzo de 2001)

Parte Dos 2. Aplicación al arte contemporáneo (continuación) c. Hacia un reservorio memético no histórico

Otro fenómeno corriente asociado con el punto anterior es el cambio de universo referencial con que cuentan los artistas hoy en día.

Hasta hace unas décadas cualquier artista se sabía descendiente de una línea histórica más o menos difusa que arrancaba con la agonía del Medioevo. Un novato estudiante de escultura se babeaba con los esclavos de Miguel Ángel primero para descubrir extasiado a Brancusi después. Todo ese conjunto de influencias históricas puede ser visto como un gigantesco reservorio memético al que los artistas podían acudir en busca de inspiración o aprendizaje. Cuando terminó el período histórico y comenzó el período de los manifiestos, según Danto¹; el esquema continuaba porque lo que había que hacer era contraponerse a dicha línea histórica de cualquier manera. En ese momento, al que Danto llama "la era de los manifiestos", se produjo una proliferación nunca antes vista de memes exo-tóxicos; donde cada artista no sólo consideraba a las corrientes opuestas como algo que no era arte, sino como una basura a la que rápidamente había que convertir en un meme durmiente. Aún así el reservorio memético tradicional seguía existiendo bajo la forma de un universo de confrontación.

Pero la omnipresencia de los medios de comunicación, la proliferación de expresiones para-artísticas (la moda, la informática, la publicidad, el diseño gráfico o la historieta por citar algunos ejemplos) y la decadencia absoluta del concepto programático de la historia del arte, cambiaron radicalmente dicho reservorio memético.

La influencia del diseño gráfico es tan evidente en el arte de Fabio Kacero o Lucio Dorr que lo lleva a una falta absoluta de significación; el meme de que el kistch tiene algún valor en sí mismo ha impregnado la obra de Gumier Maier o Marcelo Pombo creando objetos que parecen salidos de la decoración de una casa de veraneo de balneario decadente; la estética digital articula la obra de Margarita Paksa pero no evidencia un manejo concreto de las posibilidades del medio; y así podríamos seguir nombrando casos hasta el infinito. Me viene a la memoria la réplica de Zuky Israel en ramona a una crítica mía donde él hablaba de un capítulo de "La Pantera Rosa" como un referente artístico.

El tercer postulado memético estipula que se ha producido un cambio en el reservorio memético de los artistas y que se han incorporado memes estéticos o comemes bastardos provenientes de áreas que se podrían calificar por lo menos como muy dudosas, (el kistch o la moda) o demasiado nuevas para ser entendidas y manejadas (el arte digital)

d. El crítico de arte como un ingeniero memético

Una figura ha crecido en forma inusitada en el panorama artístico en los últimos tiempos, el crítico de arte (entendido como también el curador de muestras o director de museo ya que estas funciones están muchas veces intersecadas).

Con el advenimiento y coronación del meme abstracto primero y del conceptual después el crítico adquirió una importancia sumamente relevante. Era necesario construir un discurso que sustentara nuevas modalidades de práctica artística que encontraban mucha resistencia en el público en general y entre algunos artistas en particular.

Pero el problema fue que el papel de los críticos fue adquiriendo cada vez más y más poder. Llegaron a dirigir el Museo Nacional de Bellas Artes; a elegir a qué artista (y por ende a qué corriente o discurso estético) otorgar premios de varias decenas de miles de dólares en un país devastado por la pobreza y la miseria; y a escribir en los medios masivos de comunicación convirtiéndose así en formadores de opinión para la gran masa excluida de los entretelones de la práctica artística. De esa forma se apropiaron de los vectores meméticos de mayor poder dentro del limitado submundo cultural artístico.

Por otra parte la necesidad de creación de un discurso se fue haciendo cada vez más acuciante ya que había que sustentar de la manera más erudita posible (citando a Baudrillard o Foucault, tan de moda) los espacios de poder que se iban ganando.

Como resultado el crítico de arte se transformó en un letal ingeniero memético que decide qué artista o corriente es el que merece consagrarse y acceder al Parnaso comercial y cultural del canon de la sociedad.

El siguiente postulado memético estipula entonces, que el crítico de arte es un ingeniero memético con demasiado poder que no elige a los artistas que a juicio de su mirada son valederos, sino a los que mejor se ajustan a su discurso ya que está apremiado a construir una elaboración teórica de sustentación lo más coherente posible. En otras palabras en vez de existir primero las manifestaciones artísticas y luego el discurso que las explica, se diseña meméticamente el discurso primero y luego se selecciona a las expresiones que mejor se ajustan a dicho discurso. Además se genera un efecto de replicación memética negativo pues provoca indeseadas influencias, consientes o no, en las expresiones artísticas que desean pertenecer al discurso validador y por ende al canon estético social.

e. El arte conceptual, perfectos memes congelados

A partir de la obra de Marcel Duchamp, se generó a lo largo del siglo XX la corriente de arte conceptual que constituye una corriente dominante, si no la más, en el panorama artístico actual.

En la definición de arte conceptual se lee que se prioriza la idea "conceptual" del artista por sobre la realización de la obra, minimizando de esa forma los aspectos técnicos de la

No se aceptan
poesías tradicionales

Vórtice Argentina invita

4to Encuentro Internacional
de poesía visual, sonora y experimental

Todos los medios y formatos
No se harán lecturas de poemas

Recepción de obras y proyectos:
hasta el 30 de julio del 2001

Vórtice Argentina - 4to Encuentro de Poesía Visual
Bacacay 3103, Buenos Aires
C1406GEE, Argentina
mailart@vorticeargentina.com.ar
www.vorticeargentina.com.ar

Acrílicos Madison

\$2,90
x 60 cm3 cualquier color

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

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

misma. La pieza fundacional del arte conceptual fue "La Fontaine" de Duchamp que consistía en exponer un mingitorio idéntico al de un baño público en una galería de arte con su ingenioso título. Según la crítica la verdadera obra de Duchamp fue la idea de resemantizar el objeto mingitorio al desplazarlo de su lugar habitual descontextualizándolo. En los años posteriores una legión de artistas se enroló en las filas del arte conceptual convirtiéndolo en lo que es hoy en día. Desde el punto de vista memético el arte conceptual es de un interés superlativo ya que según su propia definición canónica cada obra de arte de dicha escuela no es más que un "meme congelado". Al enfatizar la idea que origina el gesto artístico, la obra resultante es la expresión casi maquetada de dicha idea sin importar demasiado la perfección de la confección o la elección del estilo que la representa. Esto se asemeja demasiado a la representación inmóvil de un meme convirtiéndolo a los artistas conceptuales en maquetistas de memes. El problema se genera cuando el verdadero valor de la obra de arte conceptual, es decir la idea generativa, no reviste demasiado interés por sí misma. De lo antedicho se deduce fácilmente el siguiente postulado, de que el arte conceptual, concebido como representaciones fijas de memes, enmascara mediante un lenguaje críptico de representación e intención, una pequeñez endémica en las ideas que en definitiva constituyen su esencia. El espectador desprevenido podrá asombrarse por la imponencia de una instalación conceptual pero lo verdaderamente importante es la ingeniosidad, creatividad y elaboración del sustento de dicha expresión. Esa proliferación de la "pequeña idea" redundante en un evidente disparidad entre el pretencioso discurso que a veces apuntala una obra conceptual y el resultado final. Una bolsa de plástico con clavos de hierro pegada a la pared no es una metáfora demasiado valedera para "la fragilidad y agresividad inherentes a la condición humanas".

f. Anulación de la subjetividad de lo creativo por memes atractivos.

Al existir tantos condicionantes externos en el mundo del arte; el poder de los críticos, el deseo de fama y éxito material, la contaminación semiótica del arte conceptual de baja calidad y otros factores; se termina limitando la subjetividad de la creación del artista contemporáneo. Cualidad ésta que debiera ser la piedra basal de cualquier práctica que involucre lo artístico. El pintor estadounidense Russell Connor² es poseedor de una técnica clásica de pintura que nada tiene que envidiarle a los grandes maestros del pasado y de una sensibilidad estética que lo acerca a la representación figurativa. Como estrategia de salvación el artista apeló a un meme imperante en el mundo contemporáneo, la cita o plagio explicitado, para realizar su obra donde aparecen cuadros icónicos de la cultura occidental pero metamorfoseados por el genial agregado memético de Connor, el humor. En resumen, en un sistema con amplia infeciosidad de me-

mes debido a las razones equivocadas (la necesidad de dinero, fama o ambas, etc.) se termina destruyendo el valor mayor de la práctica artística que es la expresión individual.

g. Ejemplos de memes actuales en el arte contemporáneo
Observando un salón realizado en Buenos Aires a fines del año pasado, el Premio Banco Nación en el CCR; podemos identificar algunos memes corrientes en el panorama artístico argentino.

Sacralización de lo cotidiano

La obra de Nushi Mutabaaksi consiste en un palenque, objeto telúricamente pobre, recubierto de venecita que le da una extraña apariencia de objeto sacro; se corresponde con la foto de Marcos López que retrata a un peluquero de barrio como si fuera una estrella de cine o peor aún el centro de algún nuevo culto suburbano lindante con la superstición popular. Esto nos da una idea del meme estético de sacralización de lo cotidiano al presentar obras de arte conceptual donde la idea subyacente es tomar un elemento cualquiera de la vida cotidiana, mientras más patético mejor; y presentarlo revestido de un aura que lo levante a alturas cuasi sacramentales. Otro ejemplo de este mismo meme, verdaderamente triunfante, es el gran premio, unos cartelitos de empobrecida ruta suburbana puestos en un oscuro ambiente a la manera de iconos rusos en un altar presentada por Jorge Macchi. Queda a criterio del lector la evaluación de la ética de premiar con una cifra de cuatro ceros, proveniente del aporte de los contribuyentes, a una obra que evidencia un meme de dudoso gusto al referirse a los sectores más carenciados de la sociedad en una Argentina pauperizada hasta lo indecible.

Desaparición del gesto

Este meme muy común ha llegado al extremo de que el artista plástico contemporáneo, en su afán de perseguir al Santo Grial conceptual deviene un diseñador que comanda un equipo de asistentes que le ayudan a materializar la maqueta de su idea generatriz. Pero el meme de desaparición del gesto tiende a destruir la huella de individualidad que debiera ser un vector fundamental dentro de la práctica artística. Es mucho más conmovedor, independientemente de su valor estético; un cuadro de la última época de Kenneth Kemble con sus pinceladas negras a semejanza de la caligrafía china, que los asépticos cuadros de un Luis Lindner o un Pablo Siquier donde todo rastro de gesto ha sido meticulosamente asesinado.

Asepsia hacia las experiencias extremas

La obra de Marta Cali muestra una habitación de algo que parece una sala de terapia intensiva pero representada con una asepsia absoluta gracias a su factura completamente digital. Este meme, de representar con asepsia toda experiencia extrema; se repite asiduamente como algo impuesto en nuestra sociedad. El éxito de la mega muestra de Sebastián Salgado

podría caer dentro de la misma apreciación.

h. Conclusión

La proliferación del arte conceptual que sólo disimula la ubicuidad de la "pequeña idea", un meme demasiado simple, con una artificiosidad pretenciosa que constituye una toxicidad dañina en el panorama cultural que excede los márgenes del mundo artístico.

La generación de un canon artístico estético por parte de los críticos y curadores de arte que en vez de estar sustentado por valores de verdad lo está por la necesidad de crear una meta obra artística literaria que sustente su discurso y por ende su actividad.

La falta de aporte subjetivo en la actividad más individualista del animal humano al replicar memes funcionando como membots (robots meméticos) que ven avisos de televisión en vez de aceptar influencias estéticas enriquecedoras.

El cambio de universo semiótico de referencia de historia del arte, la publicidad, el comic, el cine, la televisión permea una fuente de memes estéticos que nada tienen que ver con el desarrollo artístico tradicional a los que se podría acusar como mínimo, de poseer una menor calidad estética.

El dinero como valor último de la consagración en la práctica artística al imponer el mercado como patrón absoluto y la falta de conciencia social del papel del artista, severamente agudizado en Argentina.

La globalización al imponerse usó como estrategia de seducción una supuesta horizontalidad al interconectar todas las tribus culturales globales; pero lo que realmente hizo fue acortar los canales de comunicación de una estructura esencialmente vertical, diseñada para el correcto funcionamiento de una pirámide económica, cultural y social. La imposición de modas y tendencias estéticas en dicha estructura verticalista

(desde el curador-crítico del Primer Mundo al curador-crítico vernáculo y de ahí a los artistas locales que ven fuertemente influenciado su proceso creativo) es sólo un mínimo ejemplo cultural de la verticalidad de la globalización.

Todas estas conclusiones se pueden inferir observando el mundo del arte contemporáneo con los anteojos de la teoría memética.

Lo más importante de dicha teoría, son dos conclusiones fundamentales: La primera es que si vemos todas las ideas y concepciones culturales humanas como memes triunfantes o peleando por imponerse, también imaginaremos inmediatamente el contra-meme o en el mejor de los casos una variedad muy grande de memes alternativos al impuesto. Esta visión, en realidad un poderoso inmuno-meme, relativiza la cultura humana y brinda una perspectiva natural propensa a la reflexión objetiva.

Y en segundo lugar, y como corolario de lo anterior se distingue la enorme cantidad de concepciones e ideas que se dan por sentado, "las cosas son como deben ser y no podrían ser de otra manera ..."; cuando en realidad no son más que algunos cualquiera de una gran variedad de memes posibles que por motivos casi exclusivamente azarosos y caóticos, en general ligados a su atractivo superficial; lograron imponerse entre nosotros.

Notas.

- 1.- Arthur C. Danto, "Después del fin del Arte, El Arte Contemporáneo y el linde de la Historia", 1999, Paidós. Capítulo 11, página 214 y siguientes.
- 2.- Arthur C. Danto, "Después del fin del Arte, El Arte Contemporáneo y el linde de la Historia", 1999, Paidós. Capítulo 2, página 58 y siguientes.

<p>Oda Objetos de Artistas</p> <p>Costa Rica 4670. 4831 7403 Lunes a viernes 11 a 20 hs. Sábados de 11 a 18 hs.</p>	<p>MM ARTISTICA</p> <p>Bastidores a medida y standar. Telas, Bases p/esculturas. Pedidos por tel. Envíos a domicilio Nuevo tel: 4303 1468</p>
<p>Living cenas cocktails dance</p> <p>www.living.com.ar</p>	<p>Carla Rey Gráfica Experimental y Digital para artistas Libro de Artista</p> <p>Isaac Newton 694. Sáenz Peña 4712 3118 crey@interlink.com.ar www.librodeartista.com</p>

S.O.S.

¿Llegarán a tiempo para rescatar el Museo "Timoteo Navarro" de Tucumán?
Una crónica de la Argentina profunda que solemos no mirar ni escuchar

Por Carlota Beltrame
(desde San Miguel de Tucumán)

Escribo bastante angustiada por el tema del dichoso museo de Tucumán, que aún no ha reabierto sus puertas. ¿Sabían que me ofrecieron ser curadora de una de sus salas? Yo, (aunque aún no me pagaron ni un peso), conseguí que Américo Castilla viniera a Tucumán por un proyecto que tiene Antorchas de subsidiar tres museos de las provincias: uno de ciencias naturales, otro antropológico y el tercero de artes visuales. Los dos primeros proyectos ya se concretaron y el tercero está por definirse. Logré que Meco venga y se entrevistó con el Secretario de Cultura de la Pcia., a quien le hice una buena propaganda, porque en verdad creo que es un tipo de mucho empuje. El problema fue que durante su entrevista con Meco hizo agua por todos lados, porque, una vez más lo corroboro: no sólo hay que tener buenas intenciones, sino buenos proyectos, y para elaborar buenos proyectos hay que saber del tema de que tratan éstos. Ricardo Salim, (el secretario) es un hombre de teatro y no sabe nada de plástica. Todos sus planes siempre están mezclados de la necesidad de show, y todo lo contamina con su concepto de "espectáculo" y "fiesta popular". Así pues se mandó el bolazo de decirle a Castilla que él no quiere hacer un museo sino un "centro cultural". En ese momento Américo le contestó que el proyecto de Antorchas no implica bajo ningún punto de vista apoyar a centros culturales. Yo defendí obviamente el concepto de museo de artes visuales, que toda ciudad que se precie debe tener, sobre todo la nuestra que, como ya le había explicado oportunamente a Meco (ver más adelante), tiene una generación de productores sobresalientes que son totalmente desconocidos en su propio medio y que exponen en bares y bolichitos indignos para su condición.

Salim ni me escuchó.

Este no fue el único bolazo que se mandó. La falta de rigor en su discurso y sus proyectos se notó desde un primer momento, como así también su profunda ignorancia rayana en la ingenuidad. Le dijo a Meco que él había sido "curador" del museo durante ocho años cuando Celia Terán (dos veces funcionaria de Bussi) había sido directora del "Timoteo Navarro". ¿Pueden deducir cuáles fueron esos ocho años?. Casi me desmayo por partida doble, porque además, este buen hombre no fue nunca un curador. El concepto de "curador" es relativamente reciente, y en la Argentina su figura lo es más. ¿Se imaginan un "curador" en el '76? La terrible confusión

entre organizador y, demostró su falta de rigor conceptual a todas luces.

¡Bueh!. Salimos completamente apagados aunque también pude advertir que Salim ni se había dado cuenta del terrible y patético papel que había hecho, aunque sí logró, que al menos en proyecto, quedara pendiente apoyo de Antorchas para la restauración del patrimonio artístico de la provincia. En realidad centró toda su solicitud en este punto, lo cual a mi juicio está muy bien, pero evidencia una completa ignorancia sobre lo que está pasando en Tucumán con respecto a la producción artística contemporánea, y por supuesto, la falta total de proyectos para su difusión (el famoso "escotoma" del que habla Fabián Lebenglik).

No pude hablar con Meco de esto después porque almorzamos con la Directora del Departamento de Artes Visuales, Beatriz Torres Correa, no tan inconsciente como Salim, pero igualmente lábil en sus conocimientos.

Ayer, recibimos la visita de Mauro Herlitzka, quien se llegó invitado por mí, con mucho interés de conocer a los jóvenes artistas de Tucumán, del cual el más conocido, ya lo sabrán, es Sandro Pereira. Le mostré mil carpetas y lo llevé al reducto de El Ingenio, el grupo que se formó durante el verano pasado. Allí miró obra, conversó con los artistas y anotó observaciones. La jornada fue larga pero muy productiva. Nos contó que acaba de ser nombrado miembro del Consejo Asesor Internacional del MOMA y que había presentado un proyecto para que jóvenes curadores de E.E.U.U. vengán a recorrer la Argentina visitando a los artistas de la última generación. Le pregunté qué teníamos que hacer para el momento en que esta gente viniera. "Estar preparados" me contestó. Pero: ¿cómo vamos a estar preparados para recibir a esta gente si no tenemos un espacio de visibilidad digno?, porque hasta ahora Tucumán no lo tiene. ¿Cómo vamos a estar a la altura de la gente que trae TRAMA si no tenemos un correcto lugar de exhibición y la consecuente y necesaria legitimación de la obra de arte contemporánea tucumana?

Al desaparecer el museo, también desaparecieron los salones, por no nombrar lógicamente las buenas muestras, y eso trajo como consecuencia la desaparición del público consumidor entre los que se destacaban algunos coleccionistas. Estamos recuperando a dos. Ayer estuvo charlando con Mauro uno que está empezando a adquirir obra de la nueva generación, pero no todos tienen el ánimo y la buena volun-

dad de ir hasta un galpón recauchutado a pulmón para ver obra mal colgada de los chicos. Un espacio legitimador sería otra cosa. Los jóvenes artistas son reconocidos en Bs. As., en donde algunos han comenzado a vender, y Tucumán ni se entera. Es patético.

Mi discurso en defensa de la recuperación del MUSEO es que la historia se escribe sobre hechos que se pueden "observar", la historia y la crítica de arte se escribe sobre objetos (o no-objetos) que pueden mirarse en los espacios destinados a ello. Si Tucumán tiene una rica e interesante producción artística (del cual Sandro Pereira es sólo uno de los ejemplos), tenemos que completar el circuito de su distribución y consumo. Esto es, posibilitar espacios en donde la obra se mire, se analice, se compare, se someta a la teorización y la crítica y consecuentemente se estimule a su adquisición. Toda obra artística completa su sentido existencial cuando es "consumida", y no puede consumírsele si no se la ve. No se la ve si no hay espacios de exhibición ni políticas ideológicas claramente orientadas a ello.

Las razones a tener en consideración para rescatar y apoyar al Museo provincial de Bellas Artes "Timoteo Navarro", que es una institución cuasi al borde de muerte, se pueden resumir en las siguientes:

Porque efectivamente: el museo de Tucumán es el más "atrasado" entre otros que hay en el país. Tucumán necesita más apoyo que otros lugares.

2) Porque es cabecera de región, y en esto se involucra sur de Perú, Bolivia y norte de Chile.

3) Porque tiene una capacidad de producción -en lo que se refiere a artistas- que puede compararse con Rosario y la propia Ciudad de Buenos Aires. Pero estos artistas no tienen salas donde exponer ni instituciones políticas que apoyen lo emergente. A diferencia, por ejemplo, de Rosario que tiene los artistas y un centro de consumo y distribución como el Museo Castagnino (con un tipo a la cabeza como Farina, quien defiende su gente a capa y espada) aquí en Tucumán eso hay que crearlo y hay que crearlo en el Museo. En Bahía Blanca, en cambio, tienen el centro de distribución y consumo de la obra de arte, pero en producción es muy pobre (me refiero a artistas locales). Pareciera que allí habría que insistir con las "clínicas" para crear camadas de productores artísticos, de manera que el circuito producción, distribución y con-

sumo se cierre. Rosario ya lo tiene y con mayor o menor esfuerzo está caminando. Tucumán tiene la producción artística (emergente, rica, variada, pujante, etc.), pero repito: no hay donde exponer, no hay espacios dignos de visibilidad. Una artista como Claudia Martínez, conocida en Bs. As., es aquí una ilustre desconocida, ya que no tiene donde mostrar.

4) Porque más allá de recuperar un edificio y ayudar a construir una política cultural, para Tucumán, recuperar el "Timoteo Navarro" es un signo. Un signo de que Bussi, quien en su última gestión cerró y abandonó los museos de Tucumán, expulsó o movilizó a dependencias del gobierno absurdas, a quienes trabajaban en esas instituciones y saqueó conjuntamente con algunos de sus funcionarios la colección de la provincia, no ha podido destruir la voluntad de generar cultura de los tucumanos, quienes estamos tozudamente empeñados en volver a ocupar un lugar de relevancia en la historia de nuestro país.

Aprovecho en cierta medida el boom Sandro Pereira para hablar de este problema, para criticar esta política tan mal encarada con respecto a la recuperación del Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo Navarro", cuyas puertas fueron definitivamente cerradas durante el último gobierno de Bussi. La difusión de este tema es central y de esta forma podremos continuar golpeando puertas para conseguir \$\$\$ que se sume al que ya se viene invirtiendo en la reconstrucción del edificio, que al ser abandonado se fue destruyendo.

Queremos y necesitamos un museo en Tucumán, no un "centro cultural" más (= la Biblia junto al calefón de siempre = a la cuestionable "industria cultural" de la que hablaba Toedoro W. Adorno), con políticas claras y objetivas de difusión y exhibición de obras de arte, un Museo que pueda albergar a artistas tanto a locales, nacionales e internacionales de calidad, como a críticos, curadores, historiadores y coleccionistas que nos visiten; una institución que publique buenos catálogos de los artistas que en él exponen y cuya actividad tenga una presencia sostenida en los medios para que los tucumanos se acerquen, vean y comparen no sólo las obras de arte, sino que a través de ellas puedan consolidar aspectos de su propia identidad.

Disculpen mi vehemencia y excesiva locuacidad (en realidad eso es de siempre, así esté dopada), pero esta vez los artistas tucumanos necesitamos del apoyo de todas las personas de la cultura. Les conté una realidad, un problema. Háganme compañía como puedan y yo haré el resto menos sola. Gracias.

Compartiendo un proyecto, Beca Trama

Por Nora Dobarro
(nov/dic 2000)

Primera entrega

Descripción por etapas de la presentación-construcción de mi proyecto, centrado en la no-intencionalidad formal sino desde qué lugar se generó el trabajo.

¿Los techos se caen?

¿El cielo se cae?

¿Mi cama disuelve los techos?

¿Yo soy el techo, o mi propio techo?

Cóncavo y convexo al mismo tiempo, para disolver, para borrar la forma.. ¿Cuál es el lugar donde construir? ¿Tengo necesidad de construir el espacio que contenga a los objetos?...

Primera caída

Quise construir una pared de ladrillos sobre una placa de fibra de vidrio con unas 16 fotos de 0,30 m. x 0,40m. Lo armé en mi taller con cuidado (las fotos montadas sobre material para techos), salí del taller para una reunión de rama, al regresar se habían caído al piso y para mi sorpresa la imagen era más compacta y cierta que la que había armado en el intento de construir una pared. Una foto se destacaba, la de un barco...

Segunda caída

Construí una pancarta con maderas con una pintura de acrílico, montada sobre chapa de fibra de vidrio de 1,50m.x 0,90m., con la imagen de un cielo celeste argentino, con incorporación de fotos de 0,10x0,15m. pertenecientes al proyecto "El cielo es nuestro techo" (1998), dobladas en dos con forma de techo. Mientras lo realizaba no lograba que las fotos quedaran pegadas, marqué con tiza cada uno de los lugares que dejaban vacíos e insistí. En el traslado del taller al lugar conseguido para mostrarlo, se rompe una de las maderas laterales que la sostenía, así la expuse.

Tercera caída

Comenzamos a trabajar con Deacon en el espacio asignado para mí en La casona, en el mismo momento que pusieron el cartel, con mi nombre y la aclaración obra en proceso, sin durar unos instantes, se cae, con la risa de todos nosotros por la coincidencia de lo planteado de una obra con accidentes.

El espacio para mostrar el proyecto

Mi primer propuesta era hacerlo en mi taller, ya que cuento con un espacio bien grande y por otro lado, eso me permitía mostrar obras anteriores involucrando así mi historia personal de trabajo. Eso quería una parte mía, la otra, quería estar en un sitio descontextuado justamente para que no se diera esa mezcla, para que lo que me armase fuera una intención del presente y de lo que me sucedía con la confrontación en la Beca. Entre marchas y contramarchas, propias, y de los organizadores de Trama, se me confirma el espacio en La casona por razones de mejor traslado del grupo. (En cada encuentro nos trasladábamos alrededor de 14 personas.)

Secuencia de otorgamientos y cancelaciones de los espacios acordados

Me otorgan un espacio pequeño en la planta baja, que inmediatamente acepto con la premura de la presentación. Por lo que me sugería el espacio, la idea era desparramar en el piso las fotos acumuladas en tres años de trabajo, más otras placas de fibra sin manipular aún, dando la impresión de la caída de un techo. Como el lugar contaba con tres ventanas que daban al exterior y dos puertas al hall, me interesó que no se pudiera entrar, que se observara desde afuera, tanto desde las tres ventanas, asomándose, como desde una de las puertas dejando la otra clausurada. Sobre toda esa masa de chapas y fotos y algunas maderas de sostén, iba un objeto desarmable: "el banquito para no sentarse".

Este objeto tiene cuatro patas irregulares en donde se apoya una foto acanalada con la imagen de un caracol, tomada anteriormente, cuando un caracol real caminaba por un cielo pintado por mí. Me entusiasmo la imagen y la idea la trabajé con mi segundo consultor, Cipollini, quien en una charla muy intensa, me aportó algunas simbologías que presentaba mi construcción; me habló de la puesta en abismo que se produce en algunas obras en donde el icono no deja espacio para dudas, se cierra y a la vez nos abraza, citó el efecto homeopático, la medida más pequeña infinitesimal, mínima y la diferencia con la alopatía; también dialogamos sobre la diferencia entre capturar y/o detener la imagen, entre otras reflexiones, que reforzaron más el tema de los techos caídos.

Negaciones

1) A los tres días de haberme concedido el espacio al que me referí sobre las chapas en el suelo y ya pensando en trasladar las obras, recibo la sorpresa de que no podía usar ese espacio, que tenía acordado otro en donde, por sus dimensiones, no era posible armar como había pensado. Pasé a un estado de sonrisa-mueca, era todo inevitable, el afuera estaba determinando mi trabajo, pero lo más importante era que me iba convirtiendo en testigo sin intervención de la voluntad, de lo que le iba sucediendo al proyecto separado de mí.

La obra era tan dúctil como sus partes, en las pinturas al óleo que había estado pintando el volumen se acercaba, el volumen se alejaba, lo cóncavo se convertía en convexo y lo convexo en cóncavo; iba a la deriva, sin embargo sabía que no podía pasar por otro lugar, lo que estaba sucediendo, era mi obra.

Paré entonces en prescindir del espacio interior y armar una casa o la estructura encolumnada de una casita precaria con columnas de material desplegable, usando bulones, pasantes, remaches y emplazarla afuera en el jardín. Para ello tomé algunos consejos de Abram Luján (él es arquitecto y uno de los becarios de confrontación), me recomendó casas de demolición y cómo armarlo, la intención final era desarmarla con golpes y que, aleatoriamente, se armara en el piso. Esta imagen me interesaba bastante porque me permitía descargar la violencia acumulada. En la confrontación Grippo-Deacon, me informan que no era posible en el jardín del Centro Cultural, porque para las autoridades se podía arruinar el pasto, quemarlo por la prolongación de su exposición; ya era un juego dialogal de negaciones; era otra comprobación más de la imposibilidad de una

forma de construir y esa, empezaba a ser su pequeña verdad. "¿Cómo fue construyéndose lo que era imposible de construir?" *

Elásticos de camas a la intemperie

Cuando esto sucedía paralelamente estaba vendiendo en Córdoba, en las sierras, una casita que había comprado años atrás con una gran ilusión de futuro; muebles, objetos, partes, no sabía donde ubicarlas, elásticos de camas quedaron a la intemperie mucho tiempo...

De vuelta a Bs. As., retomé la idea de trabajar con un proyector con diapositivas que tenía en la carpeta y que lo habíamos estado reflexionando con Marcela Cabutti que consistía en tres imágenes de una misma foto cóncava-convexa, reforzando el concepto de retener la mirada-tiempo del observador, de ese observador tan estimulado a la velocidad del "ver", ofreciendo tres posiciones para mirarla; este proyecto estaba definido, no presentaba dudas, se podía realizar. Tres proyectores detrás de una pantalla prendiéndose con intervalos de tiempo programados y tres diapos ¿era un proyecto?... Era una obra terminada, sin conflictos que, además estaba pensada mucho antes que el pasaje por la confrontación de la beca, qué me aportaba? la valoración del efecto de mi trabajo?. La descarté.

Llamé a Charly Nijensohn, (tercer consultor) tenía otra idea, trabajar con una imagen en movimiento de una toma fija de chapa de techo blanca que daba muy bien las luces y las sombras, mi consulta era esencialmente técnica, si se podía proyectar en el exterior sobre frentes de edificios para hacerlos desaparecer, por supuesto, visualmente. También me interesaba proyectarla desde el balcón de mi taller hacia una pared distante a unos 20 m.. Vimos que el costo era imposible, para esa dimensión era como alquilar un equipo que se usa en recitales, pero... tal vez, una cámara de 16 mm., que proyectara en la pared sobre fotos de los edificios elegidos, pero el costo del alquiler superaba el presupuesto y el tiempo apremiaba..

"Se me iba desdibujando, poco a poco, el sentido de la preocupación técnica, formal y hasta la propia idea del hacer."

Llegó el día del armado, tomé las fotos de cielos sobre chapas sacadas años atrás, tomé los palos que sostuvieron alas en una instalación anterior, alas de libertad, y que ahora servían para pancartas sosteniendo cielos, tomé las chapas grandes nuevas, sin uso, tomé el banquito para no sentarse desarmado, tomé un adoquín con una foto apoyada de una imagen de ladrillos de barro antiguo con forma de techo., tomé el cielo argentino al que se le caían todas las fotos incorporadas también de cielos, con forma de techo (y que cuando lo suben al flete se rompe), tomé las chapas con los cielos pintados al óleo, blanco y azul y negro y violeta, en donde lo cóncavo y lo convexo se entremezclaban, tomé dos prismas de madera que luego pinté bien de blanco puro, tomé una foto acanalada con una imagen de la costanera nor-

te, con una banderita argentina, casualmente dejada en el lugar y registrada por mí en dos oportunidades, una toma en blanco y negro y otra día otra toma en color titulada "Alguien la dejó", tomé una foto de un mundo, que ví en una vereda de Londres en el barrio hindú, una imagen oxidada del mundo en reemplazo por la tapa original de aguas corrientes, tomé una pequeña fotocopia en blanco y negro de un paisaje de las sierras y armé, en el espacio, que sí ya estaba, lo que pude y lo que pude me permitió constatar que se visualizaba lo que los objetos en sí mismo decían, hubo un descanso, los objetos aguardaban.

VICTOR GRIPPO, en la confrontación con Richard Deacon

¿Se podría creer, acaso, que fuera un acto casual, que el material presentado por Grippo fuera tan escaso?*

A GRIPPO le interesa la reacción química de los elementos al no tener intervención humana, como los hongos, como los gusanos.

A DEACON le interesa que se puede hacer, lo que podemos hacer nosotros, "me interesa construir, fabricar, mentir"

A GRIPPO la resurrección en vida, la vida en la muerte del material.

A DEACON cuando hace algo redondo se parece a algo del mundo

GRIPPO 3 estados de conciencia:

1) descriptiva básica,

2) conciencia cotidiana individual

3) obtención de la conciencia de la energía.

DEACON a medida que manipulo encuentro más significados.

GRIPPO los poros en el recipiente de plomo rompían la forma.

DEACON ¿qué me hizo sentir así?

GRIPPO el plomo, material que no se soporta a sí mismo, "como yo", agrega

DEACON entrar en mi mente, y de ahí ver las proyecciones hacia fuera

GRIPPO la cualidad de la luz, obras iluminadas con esa luz restringida al lugar, no hay otro lugar para esa obra..

DEACON las obras funcionan independientes de donde se colocan.

GRIPPO lo real y lo suntuario, lo pobre y lo rico.

DEACON arte para otras personas.

"¿Como constatar, sin la mirada sobre los otros, la pequeña verdad del que muestra, y su intencionalidad? *

EL TIEMPO DE LA BECA

En Noviembre- Diciembre la desprotección social se evidenció aún más de lo que veníamos soportando, en el balance y el año que se aproximaba, los nubarrones eran muy oscuros, así, desde mi barco a la deriva, entraba definitivamente en la tormenta.

"barco: concepto de pasaje y en última instancia de tiempo..."

* autotexto

(Fotos disponibles www.cooltour.org/ramona)

“El que siembra vientos cosecha tempestades”

Clément Moreau por Romero Brest

Por Ana Longoni

“Argentina Libre” (luego llamado “Antinazi”) fue el más importante periódico antifascista publicado semanalmente desde 1940 y prohibido varias veces a partir del golpe militar de 1943 y durante el primer peronismo, que agrupó a un amplísimo espectro de figuras intelectuales en un arco ideológico que iba del liberalismo al socialismo. Colaboran regularmente en sus páginas figuras políticas (Mario Bravo, Nicolás Repetto, Marcelo T. de Alvear, Enrique Dickman, Arturo Frondizi, José P. Tamborini, Juan José Real) e intelectuales (Diego Abad de Santillán, Alberto Gerchunoff, Luis Emilio Soto, Dardo Cúneo, Eduardo González Lanuza, Gregorio Berman, Deodoro Roca). Semana a semana escribieron Juan Carlos Paz a cargo de los comentarios de música, y Jorge Romero Brest, quien llevó la sección de artes plásticas. También pueden encontrarse colaboraciones de J.L. Borges y Roberto Arlt, así como envíos de Víctor Serge y los republicanos españoles exiliados Luis Araquistáin e Indalecio Prieto. La ilustración tenía en esta publicación una importancia visible. Clément Moreau, Toño Salazar, Eduardo Álvarez, Pedro Olmos y otros, fueron los artistas que ocuparon un espacio relevante en sus páginas. Moreau preparó para “Argentina Libre” varias series de grabados que componen secuencias de historietas (“Mein Kampf” [“Mi Lucha”] y “La comedia humana”), así como dibujos que retratan a personajes del campo intelectual argentino (en la sección “Quién es quién”).

¿Quién era Clément Moreau? Se trata del seudónimo de Carl Meffert, nacido en Coblenza, Alemania, en 1903. “Había iniciado su trabajo artístico en el Berlín de los años veinte. Además de frecuentar, entre otros, a John Heartfield, George Grosz, Heinrich Vogeler y Otto Nagel, su contacto más importante fue con Käthe Kollwitz”-1. Duramente perseguido por la GESTAPO, tuvo que huir en 1933 por distintos puntos de Europa y a cambiar de nombre. Terminó -como muchos otros exiliados- recalando en Buenos Aires, en donde vivió nada menos que 26 años: entre 1935 y 1962. Aquí fue maestro de dibujo, animador del grupo de cabaret “Truppe 38”, novelista y fundamentalmente ilustrador. Integrante junto a Berni de la AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), amigo de Grete Stern y Horacio Coppola, reivindicado por Gyula Kosice como “un artista notable, un gran luchador”-2-, activó por todos los medios a su alcance contra el fascismo.

Su excepcional obra como grabador, dibujante y pintor circuló profusamente en publicaciones de la colectividad alemana, como el “Argentinische Tageblatt”, y en distintos periódicos como “La Vanguardia”, “Argentina Libre”, “Tribuna Democrática” y muchos otros.

Sus caricaturas de un Hitler lascivo y demoníaco, enloquecido y ridículo, irritaron a la embajada alemana, que presionó y obtuvo el cierre temporal de la publicación. A medida que Moreau enfocó sus trabajos a los vínculos de la política local con el fascismo, fue hostigado y enviado al

exilio en varias oportunidades.

Una primera e importante instancia en la recuperación de la obra del “período argentino” de Moreau, que apunte a su inscripción en la historia del arte argentino fue la exposición organizada por el Instituto Goethe y la Fundación Banco Patricios en 1994. Queda todavía por reunir mucho de su obra, dispersa en distintas publicaciones.

Para contribuir a apreciar su presencia y su actividad en nuestro medio, a continuación transcribimos los pasajes más significativos de una serie de tres artículos firmados por Jorge Romero Brest sobre el artista alemán. Se trata del prólogo que escribió para una colección de dibujos titulada “El que siembra vientos cosecha tempestades”, referidos a la conquista de Abisinia por Italia y a la guerra civil española. Además de permitirnos visitar a Moreau, este texto puede aproximarnos al paradigma conceptual que sostiene el análisis estéticos de Romero Brest en este período. En primer lugar, evidencia el impacto de la lectura de Ortega y Gasset acerca de “rebelión de las masas” y su polaridad con las minorías intelectuales, que implica una peculiar apropiación de las tesis sobre la masificación del arte. En segundo lugar, es notorio su esfuerzo argumental por otorgarle al grabado, y más específicamente al grabado político, un estatuto artístico, por considerarlo un género digno de ser tenido en cuenta ante la decadencia de los soportes tradicionales. Por último, la intervención de Romero Brest da cuenta de su atención al vínculo entre arte y política, en términos que contradicen su posterior actitud como director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella en los años '60: “En el Di Tella yo no permití nunca que se hiciera política”.-3-

“Clément Moreau dibujante político”, “Su concepción artística”, “Los elementos de expresión de Moreau”, respectivamente en: Argentina Libre, n° 46 (23 de enero de 1941), n° 47 (30 de enero de 1941) y n° 48 (6 de febrero de 1941)

El grabado de intención política, de reproducción multieemplar, es la forma plástica contemporánea de mayor interés, a causa del exacto planteo que suscita a propósito del valor estético y social de una obra de arte.

Desde el siglo pasado asistimos a los esfuerzos que las artes plásticas tradicionales vienen haciendo para ponerse a tono con los tiempos, con el “espíritu de la época”, como se dice a menudo. (...) “Fauves”, cubistas, futuristas, expresionistas, puristas, superrealistas, neorealistas, etc., han hecho sus esfuerzos desesperados por dar un nuevo sentido y una nueva jerarquía a las creaciones plásticas, manteniéndose empero dentro de los géneros tradicionales: el cuadro de caballete, la pequeña estatua, el grabado ejemplar, etc.; en una palabra, formas de un arte de minoría. Como la minoría en nuestro siglo carece de fuerza para dirigir un movimiento artístico, los productos que le corresponden como expresión propia adolecen de los mismos defectos que ella: ha habido y hay una incurable sensibilidad en el arte de nuestro siglo. Como la

mayoría es caótica y anárquica, desorganizada en grado sumo, tampoco ha podido lograr la unívoca polarización sentimental y conceptual que pudiera determinar el nacimiento de un arte que le fuera propio. (...) Pero en los últimos tiempos se ha gestado una realidad social (...) que no se puede desconocer: lo que Ortega y Gasset tituló en un libro admirable por la parte expositiva, la “rebelión de las masas”.

Esa masa caótica que arrasa con todo cuanto las minorías selectas de otros tiempos consiguieron crear, deleitándose, impone en nuestros días sus gustos y apetencias; mientras la minoría intelectual, empobrecida y desnutrida, sin savia vivificante, se siente impotente para contenerla. A pesar de su condición anárquica, esa masa ha sabido crearse, en lo que va de nuestro siglo, ciertas formas novísimas de arte que ya han reemplazado -conviene confesarlo aunque nos duela- a las gloriosas y tradicionales artes de otrora. Así han surgido la fotografía y el cinematógrafo, la radiotelefonía y la fonografía, ciertas formas modernas de la literatura y el grabado multieemplar. (...)

Dentro de las formas plásticas actuales sólo el grabado multieemplar presenta algunos atisbos de esa síntesis, porque sólo él es capaz de aludir incisivamente a la realidad que se vive sin desmerecer por ello su capacidad de expresión plástica. Los dibujos de Moreau dan prueba palpable de lo que digo. (...) El grabado multieemplar plantea en términos muy estrictos el problema del valor estético y social de una obra de arte. A propósito de la pintura y de la escultura se hacen las distinciones más sutiles y arbitrarias entre contenido y forma, lo que ha dado lugar a la elaboración de una nueva “estética de la forma”, retomando viejas direcciones del pensamiento filosófico. A propósito del grabado multieemplar ya no es posible la distinción, porque una y otra están a tal punto interpenetradas que fuera temerario separarlas.

Hay polémica en los dibujos y grabados políticos, sin duda; aunque sea menos evidente, no deja de haberlo en las creaciones más puras del artista occidental. No es, pues, razón suficiente para negarle a aquellos el carácter artístico, sobre todo cuando tienen lo que las obras de “gran arte” no tienen en nuestros días, esto es, la comprensión universal.

Si el grabado político alcanza a tener, además de lo polémico y circunstanciado, una expresión que pueda situarse en el plano de lo permanente, no veo cuál pueda ser la razón -como no sea el odioso exclusivismo de clase- para negarle carácter artístico. Si sólo es polémica, fuego artificial del momento, no es obra de arte simplemente, como no lo son tampoco muchas de las obras que con pretensiones de máxima espiritualidad crean la mayoría de los artistas desde hace medio siglo.

(...)

Clément Moreau no concibe realizar nada abstracto o de alusión indirecta a la realidad política. (...) Como Grosz, Moreau podría decir: “El arte de hoy depende de la clase burguesa y muere con ella”. No es tan rotundo, puesto que acepta el arte de la burguesía y goza con él, mas cuando toma sus lápices y sus instrumentos de grabador no es para darle gusto a su sensibilidad sino para cumplir con un imperativo moral y político al mismo tiempo. (...) Pero no lo guía una preocupación naturalista. Para eso, le falta impassibilidad e impersonalidad. El “fragmento de vida” debe animarse por una teleología evidente, un finalismo político, en el que se confundan lo que haya de crítica o de demolición de un orden existente y lo que haya de aspiración constructiva de otro o de fe en él.

(...) Los dibujos de Moreau denotan un extraordinario equilibrio de fuerzas opuestas, que difícilmente se encuentra en los maestros del género: ni es frío o cerebral como Masereel u

Otto Dix, ni sentimental como Kate Kolvitz, ni puramente actualista como Low, ni de superficial elegancia como Bagaría. (...) No rehuye Moreau el mecanismo típico de la alegoría plástica: la alusión directa hacia determinados objetos -un libro, una bayoneta clavada en el pecho, un nombre escrito, insectos que corren por la cara del muerto, etc.- que son los encargados de evocar o sugerir los hechos. (...) Por encima de la realidad política y de la simplemente humana, planea una sobrerealidad espiritual. El simbolismo de sus formas alude a ella, logrando armonías nuevas, con sentido propio, que las sitúan en el plano universal. Virtud esta última que caracteriza a los grandes artistas, se hayan puesto o no al servicio de las ideas sociales: Goya o Daumier como Vermeer o Leonardo. No se trata de que la alegoría y la significación real desaparezcan ante este sentido simbólico -la expresión- sino de que aquellas se jerarquicen, se espiritualizan, se universalizan, gracias a que las “formas” no son meras representaciones sino verdaderas creaciones, que no aluden, ni evocan, ni son solamente sino también que valen.

Moreau no es, pues, gracias a esta capacidad de expresión simbólica sólo un dibujante político; es un artista.

(...) Ya he dicho que Moreau no se ajusta a una visión naturalista, sino que, sobre la base de ella, crea formas a las que carga de sentido nuevo. Casi siempre son formas aparentemente ilógicas que alcanzan su justificación expresiva por sí mismas. No echa mano, sino excepcionalmente, al recurso grotesco de la exageración de ciertos elementos frente a otros normales, en la cara humana, por ejemplo: recrea, en cambio, estructuras que responden a una escala nueva de realidad emocional, no apareciendo entonces sus hipertrofias como deformaciones.

Parte de una deformación inicial “la nariz de Goebbels, por ejemplo” y estructura todo el resto del dibujo según aquella, obteniendo así una cómoda y natural visión de lo deformado. Otras veces lo guía en su deformación la voluntad de oponer mundos distintos, que acentúen una expresión, y entonces se le ve utilizar con la misma sagacidad el arabesco irónico frente al rigor de las líneas duras y racionales.

Las figuras de Hitler, de Mussolini y de Franco obedecen a un sentido finísimo de la deformación: en ellas hasta el menor trazo responde a una voluntaria intención expresiva. (...) La manera como incluye los detalles en sus composiciones revela que lo domina siempre una preocupación plástica de equilibrio: los acumula a veces cuando quiere dar una visión angustiada y sentimental de la realidad; los reduce casi hasta su supresión cuando la alegoría tiende a lograr efectos distintos. Pero siempre dirige la atención hacia alguno capaz de explicar el misterio de la alegoría o de la expresión: el paraguas de Franco, los bigotes de Hitler, unas lechuzas, un negro abismal en la boca de un muerto.

Jorge Romero Brest

Notas:

Beate Luca Engelbert y Martín Lauga, “C.M.: un artista alemán en el exilio argentino”, en: Catálogo Clément Moreau. Con el lápiz contra el fascismo, Buenos Aires, Instituto Goethe-Fund. Patricios, 1994.

Citado en: Jorge B. Rivera, Madi y la vanguardia argentina, Buenos Aires, Paidós, 1976.

Entrevista a Romero Brest, en: John King, El Di Tella, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

(La única colección completa de Argentina Libre está en el CeDInCI, Sarmiento 3433, Buenos Aires, Martes y viernes de 14 a 19 horas.)

Loca como su madre

El suplemento Vía Libre de La Nación publicó el 11 de mayo pasado una doble página que, inteligentemente, parodiaba a Ramona. Algunas de esas notas aparecen a continuación y otras lo harán en nuestro próximo número para que tengan

Por Santiago García Navarro

Como la prostituta que justificó tantos cuadros de Berni, de quién tomó su nombre, la revista de artes visuales Ramona es la provocativa y comentada del país. VIA LIBRE invitó a artistas e intelectuales a reflexionar sobre este fenómeno editorial, que contra toda lógica no incluye imágenes, y se apropió en estas páginas de algunas de sus señas particulares.

Esta no pretendía ser una nota de efemérides, pero terminó siéndolo por obra del destino. Ramona cumplió un año justo el 27 de abril, es decir, un día después de que surgiera la idea de hablar de ella en estas páginas. Es más, el martes último salió el número 12, que festeja el primer aniversario. Lo que se dice sentido de la oportunidad.

Más allá del cumpleaños, Vía Libre quería hablar de "la mejor revista literaria que sale ahora", como opinó Ricardo Piglia, porque es un rotundo fenómeno editorial y de escritura. Editorial: porque es la revista local de arte más leída -lo cual no siempre coincide con el volumen de tirada, pero sabemos que la sensación térmica tampoco coincide con la temperatura y es más importante-, porque es un paradigma de publicación independiente, porque excede el típico -es decir, no problemático- circuito de una revista y se transforma en órgano de debate, de pelea, de catarsis, de revolución?

De escritura: porque es una revista polifónica, con casi tantos escritos como autores, tantas ideas como escritos y tantos estilos como ideas; porque es osada para hablar; porque está llena de ironía, de provocación, de ingenio. También de bursura y estupidez. Auténtica polifonía.

Como se dijo, Ramona no es una revista de literatura, sino de artes visuales y, lo que es más notable, la timonean y escriben principalmente artistas. Así que, en principio, no es palestra de críticos u otros habitués de la práctica discursiva, aun cuando a éstos no se les escamotea lugar.

Tampoco es obra de un cenáculo, pero es cierto que existe un núcleo de editores y colaboradores fanatizados que vela por su integridad. Al grupo le toca reunirse para discutir el material que, vía mail, llega desde los destinos más impensables, divertirse poniéndole títulos, y bajar al papel y a la red un proyecto que tiene demasiados visos de irrealidad.

Una última nota decisiva: Ramona es iconoclasta. Se ocupa de las artes visuales, pero niega las imágenes. Dos razones, por lo menos, justifican la paradoja: una, potenciar el discurso escrito como creación, no como dependiente de la imagen. Dos: revertir la carencia general de textos que lastima históricamente al circuito plástico argentino.

Gustavo Bruzzone, fiscal y uno de los grandes coleccionistas de arte argentino de los años 90; Roberto Jacoby, ex Di Tella, autointitulado "uno de los primeros artistas conceptuales del

mundo"; Rafael Cippolini, polígrafo (aunque le moleste el rótulo); Cecilia Pavón, poeta y narradora autoproclamada feminista, y Fernanda Laguna, poeta-pintora, dueñas de la marca Belleza y Felicidad; Luis Lindner, artista experto en temas pampeanos y mente demencial; Iván Calmet, también artista, uno de los jinetes del Apocalipsis ahora con base en Buenos Aires; Nicolás Guagnini, artista erudito residente en Nueva York; Diana Aisenberg, pintora, autora intelectual de una enciclopedia abierta y polimorfa; Ernesto Arellano, ceramista en tiempos de alta tecnología; Cecilia Szalkowicz y Gastón Périco, modernos espíritus multimedia; Marula Di Como, coordinadora espiritual de la revista; Carlos Moreira; poeta y dramaturgo exquisito y esquivo. Arrellanados en los sillones de la casa de Jacoby, donde se forja Ramona, cruzaron ideas acerca de qué y cómo era, y por qué existía la revista. Ahora, un extracto de esa conversación:

Cippolini: -Ramona son varios proyectos de revista que confluyen en un mismo soporte.

Lindner: -Y se sostiene plural porque hay magia, y la magia se da por el interés común por el arte.

Jacoby: -Mi trabajo es sostener esa falta de línea editorial. Un ejercicio difícil. La línea editorial plantea que no hay una voz única que pueda reflejar una realidad compleja, una cultura. Esto demanda esfuerzo y participación colectiva.

C: -Creo que cada lector hace su propio recorrido por la revista. Cada número es muy diferente a otro, y así, se puede decir que hay un estilo Ramona 5, un estilo Ramona 8, etcétera. Ramona es como una novela familiar por entregas, como dicen los alemanes. O como un diálogo inintermitido, como quería Blanchot.

Moreira: -El centro de Ramona es difuso, ni superdemocrático ni superelitista.

Aisenberg: -Ramona tiene la estructura de un foro abierto en Internet. El e-mail es lo que le da un perfil tan dinámico. No existiría sin e-mail.

Calmet: -Ramona es como un congreso.

C: -O como un salón de rechazados.

A: -En un país donde se han prohibido las reuniones, Ramona es una reunión pública muy contundente. Lo cual incluye una cantidad de errores obligatoria.

Bruzzone: -La exhaustividad apunta a quebrar el recorte que imponen los medios.

J: -Pero también nos hartamos de que cualquiera escribiera cualquiera cosa -esto incluye ofensas personales-, y por eso pusimos encargados de secciones. Igualmente, no se descarta el material que el editor en cuestión no elige. Los encargados de secciones garantizan también cierta profundización en los temas.

B: -Es una suma de deseos lo que va creando la revista.

J: -Siempre me pasa lo mismo: empiezo pensando que el número es una porquería, y en los últimos tres días me sorprende con los resultados.

Pavón: -No se seleccionan los textos para llegar a una cierta unidad temática. Si la hay es casual.

B: -El editorial es lo último que se escribe. No hay una declaración de intenciones, es un resumen.

Sobre el espectro de lectores, dice Jacoby: "Ramona ha tenido adhesiones fervorosas y silencios sorprendentes. La gente más top está suscripta (de los 150 suscriptores, 100 son chic-érrimos). Después hay un nivel de gente del tipo me gustaría ser concheto que la considera contracultural y no adhiere. Y tiene miles de lectores artistas. Afuera también la leen: en Berlín, Barcelona, Nueva York. En Brooklyn se hacen tardes de lectura de Ramona. En general son argentinos, extranjeros chiflados que conocen la Argentina, o académicos procedentes de la UCLA, el MIT o Princeton".

Resulta evidente que el objeto Ramona es una pasión. Y esto es así porque el grupo estable y sus adláteres han recuperado algo esencial: hacer de la discusión un rito, algo espontáneo y contagioso.

El clima de esa noche recuerda al de los martinfierristas, que escribían páginas memorables de la cultura argentina mientras se despachaban contra medio mundo. Y al mismo tiempo podría identificarse con el universo paródico del Adán Buenosayres, el novelón de Leopoldo Marechal.

Hay tantos nombres cifrados detrás de los artículos de Ramona -donde los autores suelen verter los rasgos más sobresalientes de su personalidad-, que parece una novela en clave. Y el tono esperpéntico, autoindulgente y a la vez autoincriminatorio de la revista se acerca demasiado a las socarnerías que aplicó Marechal para retratar a sus compañeros de generación.

El tiempo dirá cuánto de razón tuvo Arellano esa noche, cuando se le escapó eso de que "Ramona ya es un mito, por eso va a ser muy difícil matarla".

Las paradojas de Miss Ramona

Por Juan Valentini

Especial para VIA LIBRE

Los editoriales de Ramona giran hasta el mareo sobre un mismo tema recurrente: el poder. ¿Subtemas?, ¿motivos? El terreno que la revista se va ganando, lo mucho que sufre sus conquistas, el irónico lamento ante la pérdida de adhesiones, las soterradas amenazas contra los que deciden permanecer indiferentes o en esa clase de silencios que terminan siendo tan audibles...

A Ramona no le duele demasiado no tener mejor papel, pero sí carecer de toda la fuerza a la que aspira. El sueño es

conquistar a todos. Por eso corren lágrimas debajo de su maquillaje de autosuperada. Ramona quiere hacer historia -ya tiene su lugar, qué duda cabe-, ser atacada y mimada, vi-lipendiada y servida (no tanto como la prostituta que le dio nombre, pero sí, por lo menos, como muchos hombres y mujeres que hacen de la histeria un culto), porque nada le importa tanto como ganarse el cielo y el infierno, para influir sobre ambos.

Paradójicamente, se desea a sí misma anárquica para cuidarse de que nadie quede afuera, o más bien para crear el lugar sin gobierno donde todos queremos estar (básicamente porque será el único en el que podremos). Si todos estamos con Ramona, Ramona será indestructible. Por eso no le corta el chorro a nadie, ni siquiera a los que son denostados en esas mismas páginas convulsas.

Iván Calmet sostiene que tener a Ramona de enemiga sería demasiado peligroso, porque equivaldría a tener cientos de enemigos juntos. Agrego algo peor: son enemigos que no están de acuerdo entre sí salvo por el hecho de compartir un mismo canal de comunicación. La unidad en la diversidad que hay en Ramona, y que nace del no siempre genuino respeto, aunque sí entusiasmo, por la opinión del otro, es el arma principal de su proyecto imperialista. Citemos al respecto a Lux Lindner: "El único enemigo de Ramona es el silencio". Lo cual quiere decir: lo único que no soportaría Ramona es la invisibilidad. Una paráfrasis: "Expande tu idea de democracia, se dijo un día Washington, y serás dueño del mundo".

Ramona, pues, va en camino de solidificarse hasta perder la última grieta. Clamará entonces por algún enemigo que la asista en su locura de vieja, y al no encontrarlo preferirá morir. Morir para volver a nacer, para seguir negándose, para seguir construyendo su mito.

Ramona es el ideal de todo editor realmente ambicioso: no ser una, sino todas las revistas.

Anarquía, igual a originalidad

Por Beatriz Sarlo

Lo esencial de una consulta telefónica con la crítica literaria

Lo que más impacta de Ramona en el actual contexto cultural argentino es el carácter libertario, cuasi anárquico de su escritura. La de Ramona es una masa de escritura desperejada donde, al mismo tiempo, hay un principio de cocido, de hilvanado de esos niveles disímiles de escritura. Su carácter hiperpluralista es de una enorme originalidad. En este punto, Ramona se diferencia de las revistas culturales argentinas porque éstas tienden a ser espacios de fracciones estéticas.

Copyright © 2001 La Nación | Todos los derechos reservados

Cartas de lectores

Che ramona:

Motivado por la aparición de un espacio dedicado a la publicación (dentro de una revista de artes visuales ¿no?), se me ocurrió que podrían abrir secciones, por ejemplo, para comentar los mejores chistes de TV y radio (título sugerido para la sección: "¡Qué plato!"), publicar el fixture completo del Torneo Argentino de Rugby o cederle el espacio dejado por la adivina a la gente de "claves para un mundo mejor", que son re-buenos. No estaría mal incorporar al Dr. Mario Socolinsky, ya que la prole está creciendo. Me encanta hablar mal de vos. Besos, **Beto**.

R. de r.: muy buenas ideas, podrías ser editor de esas secciones. También te sugiero artistas de Utilísima Satelital. Entretanto esperamos ampliar hacia la arquitectura, la publicidad y otras artes de masas. En el Whitney coleccionan websites.

ramona:

¿Y los Ex - Libris? Historia de un paseo frustrado. Viaje relámpago a la ciudad de Bs. As, esos viajes impensados, urgentes. Aprovecho para visitar la Feria de Libro, en realidad para ver el Salón de ex-libris organizado por el Museo del Grabado, que promocionaron como que se expondría en la Feria, y al cual envié mi obra desde mi provincia entusiasmada con la idea de participar.

Al no recibir notificación ninguna, si fui aceptada, seleccionada o premiada, como suelen hacer los concursos serios, nacionales o internacionales, me pareció que debería ir a verlo. Después de sortear puestos de choripán, póster del Che a \$ 0,50, magos y vendettutti puede ingresar al caos vendelibras, pasé por el puesto del Museo del Grabado, donde lógicamente sabrían decirme donde se exponían los ex-libris del concurso, dos señores con cara de pocos amigos o mejor de amigos entre ellos, me dijeron tranquilamente, que no tenían ni idea, que quizá era en el primer piso, allá fui. Después de varias idas y vueltas encontré la famosas escaleras para el primer piso y para mi sorpresa, en una sala de conferencias decoraban las paredes los mismos grabados de los mismos grabadores de siempre, parece que no hay nuevos artistas que se dediquen a esa disciplina. Pero los Ex-Libris brillaban por su ausencia; pregunto a varias personas y nadie sabía nada, hasta que termino en la oficina de organización y después de atenderme muy amablemente un señor me dijo que el salón se realizaría el día 5 de mayo, al preguntarle cuando termina la feria me responde que el día 7. Por consiguiente la muestra solo durará dos días. No sé si fui aceptada o rechazada, al igual que mucha gente, supongo. ¿Dónde está la gran exposición?, todo mal. Si no saben organizar este tipo de eventos ¿por que los organizan, quien avala eso; desde la secretaría de Cultura saben lo que sucede en el Museo que debe ser de los grabadores?

Volví a mi provincia triste y con el sabor amargo que causa la delusión de haber confiado en la gente del Museo, en la

gente que pensé sabía valorar el esfuerzo de los grabadores. **Patricia San Martín,** desde Posadas (cpsan@ciudad.com.ar)

R. de r.: síntesis, amor, síntesis.

ramona:

Andaba yo por el Museo de Bellas Artes distraído cuando me topé con un monstruo colgado en una pared. Que un cuadro de Sábado esté colgado ahí ya es el colmo del delirio, la vergüenza total. Después pasé por el hall y vi el número 11 de Ramona y lo agarré y me fui, luego, mientras lo miraba, vi que tiene un precio de \$5, ¿no era de distribución gratuita? ¿Quiere decir que el ejemplar que tengo me lo afané? Hasta el próximo número, que también me pienso afanar, pero por las dudas en otro lugar.

Carlos Ardohain

R. de r.: Sábado es pop y su versión "increíble Hulk" de Baudelaire es daltónica. Cien años de perdón por llevarse ramona.

ramona:

quisiera recibir los comentarios de muestras via e-mail a mi casilla carlosardohain@ciudad.com.ar. Muchas gracias. **Carlos Ardohain**

R. de r.: buenísimo, ya hay cientos que escribieron suscribiéndose a ramona semanal

ramona:

La verdad que ramona es la revista de artes visuales que hace años digo que tenía que existir Uds. hacen el verdadero tamiz que necesita el ambiente mercado o como le quieras llamar Dalí en el libro que escribí "cincuenta secretos de la pintura" tiene una frase que dice estudia diez años y después hace lo que quieras en la revista esta muy bien reflejado el que no leyó lo que dijo Dalí y el que lo leyó. Los felicito **Néstor (nrr@radar.com.ar)**

R. de r.: probablemente usted tenga razón

Hola ramona:

Soy Mariano Fiore, escribo desde Mendoza, para suscribirme por seis números mas. Me gustaría que me informen cual es el modo de enviarles el dinero. También para saludarlos por el aniversario. Buena fortuna. Éxitos!!!!
Pd: Me gustaría mas teoría y menos cobertura **Mariano (Mendoza)**

R. de r.: tendrás teoría hasta hartarte

Querida revista ramona:

Disculpen las mayúsculas pero no quería colocar acentos por temor a que se trabase la casilla. Me llamo Rosa María Britos

Ruiz, soy egresada de la ENBA Prilidiano Pueyrredón, actualmente estoy cursando el Seminario de Equivalencia Universitaria o así lo llaman ellos. Gracias a una materia que se llama Producción y circulación de la obra de arte II, con motivo de un trabajo, llegó a mis manos un ejemplar de su revista. Muy buena la organización de la información sobre muestras, también el recordatorio de direcciones de los centros de exposición, museos y afines. Justa y ordenada. Tiene mucho material de lectura. Para mí fue un descubrimiento. Trabajo en una editorial, en la parte de diagramación y todos sabemos lo difícil que es un emprendimiento de este calibre sobretodo en forma independiente. Bueno, yo quería saber si ustedes tienen más información sobre becas o direcciones en Internet a las cuales yo pueda consultar. Dentro de las especialidades de Grabado, Pintura, Fotografía, Mural y Pintura cerámica. Desde ya les agradezco mucho lo mucho o poco que puedan enviarme a esta dirección, o a la casilla de mi casa: rosbritos@interlink.com.ar. Muchas gracias. **Rosa María Britos Ruiz (Buenos Aires)**

R. de r.: revisá las ramonas anteriores en la web: www.cooltour.org/ramona

Hola gente de ramona:

Quería avisarles que expondré fotografías y foto-instalaciones en Arte X Arte (Obligado 2070, planta baja y alta). La exposición, llamada "Mundo Fantástico", se inaugura el martes 5 de junio a las 19 hs. Me gustaría mandarles el catálogo con fotos via mail. Supongo que las tendré para mañana o pasado.

Me alegra y esperanza la existencia de ramona como medio de arte. Es lo mas parecido que veo a una revolución cultural (habría que cuidarse de su institucionalización) por la acertadísima austeridad de la diagramación, la democracia activa de la crítica, el nivel y la transparencia de la información, la generosidad económica para con el lector. Pertenezco a un grupo autogestivo de fotógrafos, que la leemos con mucho placer.

Particularmente comulgo ideológicamente con el concepto mismo de ramona. Siento que hay que nuclearse para potenciarse. Hay que religar los lazos. Volver a encontrarnos con el otro venciendo el aislamiento individual, el vano narcisismo. Hay que reconstruir el discurso, ganar en confianza. Aprendo mucho leyendo ramona, impagable universidad; ojalá un día la inspiración me acerque a sus paginas, las mas legibles y netas que haya visto en el arte de estas pampas. **Hernán (hernan_reig@hotmail.com)**

R. de r.: mandá las fotos y vamos todos juntos ¡ya!

ramona:

Agradecería se me envíen los comentarios de muestras semanalmente **liith (liith@velocom.com.ar)**

R. de r.: buenísimo, ya hay cientos que escribieron suscribiéndose a ramona semanal

ramona:

Agradecería recibir los comentarios de muestras semanales. La revista me parece de excelente nivel. **Susana Oliveri (pshsus@cvctci.com.ar)**

R. de r.: buenísimo, ya hay cientos que escribieron suscribiéndose a ramona semanal

ramona:

antes que nada quisiera desearte Feliz Aniversario!!, es un honor poder festejarlo contigo. Obviamente me encantaría recibir tus comentarios semanales. Saludos. **Julieta Penedo**

R. de r.: buenísimo, ya hay cientos que escribieron suscribiéndose a ramona semanal

Hola amigos ramones!!!:

Los había perdido de vista desde el n° 8 en el cual escribí un comentario sobre Esnoz...luego por distracción equivoca desaparecieron de mi vida hasta hoy que fui a Benzacar y oh! sorpresa me encuentro con el número aniversario... Dispuesta a no dejar de verlos nunca mas acá estoy nuevamente, desearía me envíen si tienen ganas y pueden semanalmente comentarios varios. Espero también poder bajar de la web los números que no leí, 9, 10 y 11.... Me encanto el reencuentro. los quiero mucho. Si tienen ganas de que vuelva a escribir para ramona no duden en pedirme-lo. **Vanesa Salatino**

R. de r. te recibimos con los brazos abiertos. Ahora las muestras se comentan para ramona semanal

hola ramona

Aquí Alejandra. yo estoy viviendo en NY, así que recibir ramona con la web, sería genial. **Alejandra Seeber**

R. de r.: Vieron que ramona se lee en NY.

ramona:

el attachment llegó en mis manos y más ramona, dejé en manos de un flaco personaje de polera roja, en tu stand de Arte BA. dijo que te haría llegar mis palabritas, mi amor, la felicidad que me da encontrarnos. seguro mañana estaré en B y F para hablarnos. dejo un sonoro beso en tu hermosa frente. desde buenos aires, capital federal de la república argentina, julio t., nuestro hombre en rosario (shemetshaun@hotmail.com)

R. de r.: gracias Julio por tus hermosos textos. Trataremos de publicarlos.

¡ramona es un negocio!

buscamos vendedores de
publicidad que entiendan eso

antecedentes y entrevista a
ramona@cooltour.org
poniendo "ventas" en el asunto

ramona se abre a los estudiantes

Pasantías
para estudiantes de
Historia del Arte, Periodismo,
Letras, Comunicación
Sociología, Historia, etc

ramona los convoca
para realizar
investigación y acción cultural

ramona@cooltour.org

Cecilia Caballero

Galería de Arte

Margarita García Faure
Pinturas
31 de mayo al 21 de junio

Muestra Colectiva
Artistas de la galería
22 de junio al 2 de julio

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

Daniel Joglar
"Geografía"

15 de junio al 15 de julio

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

Del Infinito Arte

Estela Gismero Totah Directora

Matilde Marín
Juegos Iniciales
Fotografía y Video
29 de mayo al 25 de junio

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

Fundación PROA

Imágenes del inconsciente
Hasta el 17 de junio

Julio - Agosto
Verdi en Argentina

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

4ª Bienal de Pintura Paloma Alonso

Miniesculturales Colección Piezas Exclusivas
de Adolfo Nigro

5 al 16 de junio

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

Belleza y Felicidad

Galería de Arte

Lorenza Lucchi Basili
Fotoinstalación

Inauguración 2 de junio 17 hs
hasta el 4 de julio

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

Arcimboldo Galería de Arte

María Isabel Hooff
Obra 1998 - 2001

3 al 21 de julio

Reconquista 761 PA 14 Buenos Aires
Tel: 4311-3373
Lunes a viernes de 15 a 19 hs
Sábados de 11 a 13 hs
Otros horarios previo acuerdo telefónico

Donaciones

en las cajas de ramona 11 y 12

Fundación Proa:	\$ 230.25
Ruth Benzacar:	\$ 92.60
Belleza y Felicidad:	\$ 79.50
Cecilia Caballero:	\$ 70.50
ICI:	\$ 46.55
Librería Gandhi:	\$ 38.95
Boutique del Libro:	\$ 31.80
Asunto Impreso (C. C. Recoleta):	\$ 12.30
Fundación Bollini:	\$ 4
Dabbah Torrejón:	\$ 1.75
Del Infinito:	\$ 0
Espacio Giesso:	\$ 0
Nuevas cajas en Juana de Arco (Palermo), librería Prometeo (Palermo), Living (centro norte).	

junio-julio

Actualizaciones en www.cooltour.org/ramona/muestras

Agosteguis, Reynaldo	Pinturas	C.C.Recoleta (Sala 15)	14.6	al	01.7
Alberto, Passolini	Pinturas y Esculturas	C.C.Ricardo Rojas	30.5	al	25.6
Ansalas, Julieta	Fotografías	Alianza Francesa	06.6	al	29.6
Argüelo, Milagros	Pinturas	C.C.Recoleta (Sala 2)	14.6	al	01.7
Bacigalupi, Claro, Stephan, Elizalde, M.	Cerámica, Alfarrería y Pinturas	El Gato Viejo	29.6	al	27.7
Barone, Fernanda	Técnica Mixta	La Nave de los Sueños	08.6	al	14.6
Basili, Lorenza (Italia)	Instalación Fotográfica	Belleza y Felicidad	02.6	al	30.6
Battle Planas, Juan	Grabados	Museo Nacional del Grabado	31.5	al	24.6
Briuolo, Marta	Pinturas	C.C. Recoleta (Sala 1)	14.6	al	09.7
Bruno, Rubén	Esculturas	C.C. Recoleta (Espacio Escalera)	14.6	al	01.7
Bucciarelli, Semilla	Pinturas	Becket	07.6	al	03.7
Castagnino, Juan Carlos	Pinturas	C.C.Recoleta (Sala Cronopios)	22.6	al	22.7
Chaskielberg, Daniel	Dibujos	C.C.Recoleta (Espacio Historieta)		hasta	18.6
Ciria, José Manuel	"Sueños Construidos"	C.C.Recoleta (Sala J)		hasta	24.6
Claro, López César	Fotografías	Palais de Glace		hasta	10.6
Colson, Jaime	Pinturas	Centro C. Borges	14.6	al	10.7
D'Angiolillo, Julián	Dibujos y Pinturas	La Nave de los Sueños	15.6	al	21.6
De Monte, Pablo	Pintura	C.C. Recoleta (Sala 6)	07.6	al	06.7
De Sagastizábal, Tulio	Pinturas	Diana Lowenstein	22.5	al	28.6
Díaz Reynoso, Miguel	Dibujo	C.C. Recoleta (Sala 8)	07.6	al	24.6
Diomedes, Miguel	Pinturas	C.C.Recoleta (Salas 4 y 5)	13.6	al	09.7
Diseño Shakespeare	Diseño Gráfico	MNBA	12.6	al	12.7
Ditsh, Helmut	Pinturas	MNBA	06.6	al	06.7
Donovan, Sofía	Pinturas	Elsi del Río	06.6	al	04.7
El Azem, Karina	Objetos e Instalaciones	Nuevo Espacio (Ruth Benzacar)	13.6	al	14.7
Encuentro Digital	Arte digital	C.C. San Martín	08.6	al	23.6
Felici, Federico	Dibujos y Esculturas	La Nave de los Sueños	01.6	al	07.6
García Faura, Margarita	Pinturas	Cecilia Caballero	31.5	al	21.6
García, Graciela	Objetos y Pinturas	Alianza Francesa	06.6	al	29.6
Gil, Luz María	Video Instalación	C.C. Recoleta (Sala 8)	28.6	al	15.7
Gravier, Sergio	Obras	Sonoridad Amarilla		hasta	31.6
Helguera, María	Pintura	Palatina	30.5	al	18.6
Herrera, Miguel	Pinturas	C.C. Recoleta (Sala J)	28.6	al	22.7
Kemble, Keneth	Pinturas	Ruth Benzacar		hasta	09.6
L.Ferrari, Noé, Distéfano, Alonso, y otros	Homenaje a las víctimas de la tortura	C.C. Recoleta (Sala 7)	21.6	al	01.7
Levin, Ernesto	Esculturas y Dibujos	Centro Fortabat	24.5	al	08.6
Lobo, Rosa Silvia	Dibujos y Pinturas	C.C. Recoleta (Sala 1)		hasta	10.6
López, Alejandra	Fotografías	Teatro de la Ribera	24.5	al	29.6
Los Protagonistas del S XX	Fotografías	C.C. Recoleta (Planta Alta)	07.6	al	24.6
Macchi, Jorge	Instalación	C.C.Recoleta (Sala 10)	14.6	al	09.7
Malaspina, Marité	Fotografías	Café sin Tiempo		hasta	30.6
Martín, Luis	Fotografías	Foto Club Argentino	30.5	al	25.6
Micou, Miguel	"Luces y Sombras U 1" Fotografías	C.C.Recoleta (Sala 7)		hasta	18.6
Minelli, Gian Paolo	Fotografías	Fotogalería - Teatro San Martín		hasta	03.6
Minujin, Marta	Performance (M.Minujin Show)	Ruth Benzacar	13.6	al	14.7

Adriana Budich Cnel. Díaz 1933
 Adriana Indji Rodríguez Peña 2067 PB A
 Alicia Brandy Charcas 3149
 Alianza Francesa
 Córdoba 946
 Flitz Hoy 49. Bahía Blanca
 Ant Thames 1752
 Arcimbólido Reconquista 761 PB 14
 Arroyo Arroyo 834
 Arte x Arte Vuelta de Obligado 2070
 Artentativo Corrientes 2052 - 1° piso
 Arteria Córdoba 2916
 Atica Libertad 1240
 Bamba 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 Gr. 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
 Elisi del Río Arévalo 1748
 Escuela Arg. de Fotografía Campos Salles 2155
 Escuela Nacional de Fotografía Buines 1383
 Esmeralda Esmeralda 1274
 Espacio Giesso-Reich Cochabamba 370
 Espacio Vox
 Zeballos y Las Heras. Bahía Blanca
 Evian Agua Club & Spa Carvijo 3626
 Facultad de Psicología UBA
 Independencia 3065
 Filo San Martín 975
 Fra Angélico Aristobulo del Valle 666
 FM LA Tribu Lamberé 873
 Fondo Nacional de las Artes Alsina 673
 Foto Club Argentino Perón 1608
 FotoClub Buenos Aires San José 181
 Fotogalería del C. Cultural Societales Franklin. 54
 Fundación Andreani Suipacha 272

Muestra Colectiva	"Paisaje posible posible paisaje"	Artespacio			hasta 11.6
Muestra Colectiva	Pinturas y Esculturas	Bolsa de Comercio	04.6	al	15.6
Muestra Colectiva (Artistas de Río Cuarto)	Pinturas, Esculturas, Grabados	C.C.Recoleta (Sala 12)	14.6	al	09.7
Muestra Colectiva (Fotosafari a Ushuaia)	Fotografías	Casa de Tierra del Fuego			11.630-Ago
Muestra Colectiva (Estudiantes)	Fotografías	Escuela Nacional de Fotografía	02.6	al	05.7
Muestra del Reina Sofia de Madrid	De Picasso a Barceló	MNBA	19.6	al	19.7
Museo del Inconsciente, Río de Janeiro	Esculturas, dibujos, Pinturas y Objetos	Proa			hasta 17.6
Neira, Marcelo	Humor gráfico e Ilustraciones	Alianza Francesa	06.6	al	29.6
Noriega, Eduardo	Fotografías	Escuela Nacional de Fotografía	02.6	al	05.7
Otero, Nestor	Instalación	C.C. Recoleta (Sala 9)	21.6	al	09.7
Otero, Nestor	Pinturas	La dama de Bollini		hasta	11.6
Pacciarelli, América	Pinturas	C.C. San Martín	22.5	al	04.6
Parga, Marta	"Sombras"	C.C.Recoleta (Sala C)		hasta	18.6
Passolini, Alberto	Pinturas y Esculturas	C.C.Ricardo Rojas	30.5	al	25.6
Pastorino, Esteban	Fotografías	ICI	05.6	al	05.7
Pavese, Césare	Pinturas	Centro C. Borges	31.5	al	30.6
Peisajovich, Karina	Instalación de Luces y Objetos	ICI	05.6	al	05.7
Peláez, Vicky	Oleos y Collages	Laura Haber	07.6	al	23.6
Pereyra, Sandro	"Muchachito de Pueblo" - Esculturas	Duplus	19.6	al	20.6
Pérez Celis	Pinturas	Palais de Glace	14.6	al	26.7
Piñeri Dulio	Pinturas	Bambú Café	03.5	al	05.6
Pilone, Alberto	Esculturas y Dibujos	Palatina	20.6	al	09.7
Porfolio de Grabado no Tóxico (Canadá)	"Print is Print"	Museo Nacional del Grabado	31.5	al	24.6
Premio Nobel de Fotografía	Fotografía	C.C.Recoleta (Pasillo Planta Alta)	28.6	al	15.7
Presas, Leopoldo	Pinturas	Zurbarán	28.5	al	28.6
Querol, Elba Nalda	Pinturas	C.C.Recoleta (Sala 11)	21.6	al	09.7
Resano, Pilar	Fotografía	Centro C. Borges	06.6	al	02.7
Romanzini, Alicia	Técnicas Mixtas	C.C.San Martín	19.6	al	08.7
Rosemberg, Vera	"Pequeña Fortaleza de Terezin"	C.C.Recoleta (Sala 9)		hasta	18.6
Rossi, Julia	Collages Gráficos	C.C.Recoleta (Sala 12)		hasta	10.6
Rothschild, Miguel	"Lágrimas Asesinas"	Ruth Benzacar		hasta	09.6
Roux, Pesce, Smoje	Platos Cerámicos	YYP	28.5	al	22.6
Salón de Otoño Wipe 2001		C.C. Recoleta (Sala 16)		hasta	10.6
Santander, Cristina	Pinturas	Zurbarán	21.5	al	21.6
Savia, María	Fotografías	La Nave de los Sueños	29.6	al	05.7
Scaffati, Luis	Dibujos	C.C.Recoleta (Sala 13)	21.6	al	09.7
Simino, Noemí	Dibujos	C.C.San Martín	25.6	al	10.7
Simoni, Rita	Objetos e Instalaciones	Centro C. Borges	07.6	al	01.7
Soldi	Pinturas	Zurbarán	25.6	al	25.7
Spivak, Otegui, Finke,	Pinturas	C.C.Recoleta (Sala 14)	21.6	al	09.7
Toledo, Francisco	Pinturas	Centro C. Borges	15.5	al	09.7
Video Arte Argentino	Muestra Colectiva	MAMBA	03.6	al	18 hs.
Vogt, Carlos	Dibujos	C.C.Recoleta (Espacio Historieta)	21.6	al	15.7
Witjens, Jaques	Pinturas	Zurbarán	13.6	al	13.7

Fundación Bollini Pte 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 Aráoz 2540
 Galería Lagard Suipacha 1216
 Galería Portinari Esmeralda 965
 Gara (en tránsito) Pasaje Soría 5020
 Gradiva 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. Directorío
 La Crujía Tucumán esq. Ayacucho
 La Nave Moreno 1379
 Liberarte Corrientes 1555
 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 Perotti
 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 555
 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 Uriburu Uruguay 1223 PB
 Sociedad Argentina de Escritores Uruguay 1371
 Universidad de Nueva York Arenales 1658
 Ursomazo Arenales 921
 Trench Juncal 1629
 Van Eyck Av. Santa Fé 834
 Van Riel Taicahuano 1275
 Vera Vera 431 2°A
 Vermeer Suipacha 1168
 Vida y Arte Boedo 878
 Vip Arroyo 959
 Zamora Arte Guido 1831
 Zurbarán Cerrito 1522