

ramona

revista de artes visuales  
www.cooltour.org/ramona

16

c.o.r.e.c.y.l.v.

buenos aires. septiembre de 2001

Conversación a dos bandas: Doma y Suscripción

Buenos Aires Duchamp:

Tras la nieve de Buenos Aires por Rafael Cippolini

El vidrio y los insectos por Raúl Antelo

Rose Sélavy mise a nu par le Capitain Nemo por Alfredo Prior

La Novia Noria por Remo Bianchedi

Encuentros cercanos: Víctor Grippio y Jorge Di Paola (y un relato suyo)

“Cuasimodo” : temprano cruce entre vanguardias

por Horacio Tarcus y Ana Longoni

Pier Luigi Sacco: de la Universidad de Bologna a Plácidos Domingos

Pequeño Daisy Ilustrado

Miguel Harte recuerda su niñez para Iván Calmet

La máquina pictórica: Aizemberg por Nicolás Guagnini

Biografías dobles: Cippolini-Lindner; Lindner-Cippolini

Conversaciones apócrifas: Benito Laren y Yuyo Noé, por Laura Pinedo

revista de artes visuales  
nº16. septiembre de 2001

**Una iniciativa  
de la Fundación Start**

**Editor responsable**

Gustavo A. Bruzzone

**Concepto**

Roberto Jacoby

**Consejería editorial**

Rafael Cippolini

**Editores**

**Palabra de Artista**

Nicolás Guagnini

**Investigaciones históricas**

Ana Longoni

**Rumbo de diseño**

Ros

**Diseño gráfico**

Gastón Pérsico

Electrogurú

Martin Gersbach

[martin@cooltour.org](mailto:martin@cooltour.org)

**Suscripciones**

Gema y Nui

**Distribución**

Gema

**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

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

[ramona@cooltour.org](mailto:ramona@cooltour.org)

**Fundación Start**

Bartolomé Mitre 1970 5B (1039)

Ciudad de Buenos Aires

Aizemberg, Roberto	Guagnini, Nicolás	48
Biografías Dobles	Cippolini, Rafael	51
	Lindner, Lux	55
Cartas de lectores		62
Conversación	Doma Y Suscripción	32
Conversaciones Apócrifas	Pinedo, Laura	65
Duchamp en Buenos Aires	Antelo, Raúl	7
	Bianchedi, Remo	20
	Cippolini, Rafael	4
	Prior, Alfredo	16
Escena Global	Sacco, Pier-Luigi	36
Harte, Miguel	Calmet, Iván	46
Palabra de artistas	Di Paola, Jorge	26
	Grippio, Víctor; Di Paola, Jorge	24
Pequeño Daisy Ilustrado	Daisy	42
Silencios Ruidosos	Tarcus, Horacio; Longoni, Ana	34

# 16 a 0

Un año y medio. Cuando salí por primera vez, algunos influyentes sospechaban que también sería la última.

Nada de eso. Aquí me tienen: vivita y coloreando.

Expresando una increíble riqueza de textos y pensamientos, de diálogos y experiencias que florecen en la Argentina "terminal", en medio del no-país.

Aquí se desentrañan pasados ensombrecidos y se tejen contemporaneidades gozosas, descentradas, singulares, ubicuas, gratuitas, artísticas. La vida en busca de sí misma.

No podría estar más feliz con esta eclosión de talento y estudio y humor, con esta reserva de energías espirituales y morales que se revelan en medio de circunstancias catastróficas de las que somos víctimas inconsultas.

Ni yo ni Juanito, podemos dejar de sentirnos precursores universales: la mayoría del país (y buena parte del mundo) se ha convertido en un gran villa miseria y un gran prostíbulo.

Digo esto sin afán peyorativo.

Es posible que esta igualación en las modestas circunstancias materiales y esta general intercambiabilidad entre los cuerpos y los valores tenga también consecuencias transformadoras en la cultura.

En todo caso, se trata de una situación inédita en la vida de la sociedad, donde la bancarrota de lo establecido es manifiesta. Donde las instituciones se disuelven en su propio inutilidad, en su inercia y su perversidad. Donde los valores no pueden surgir de las formas preexistentes.

El ambiente es favorable a que se acrecienten la imaginación, las conexiones interpersonales y afectivas, la autovalorización, el aflojamiento de identidades cristalizadas, el don, la inventiva sin mesura, la trasposición de géneros, la cultura en redes y cierta belicosidad no exenta de hedonismo, indispensable para la supervivencia.

En el número 15 escribía que deseábamos explorar la veta Duchamp Buenos Aires y de pronto aquel y este número se llenaron de textos excepcionales sobre el tema.

La abundancia de palabras e investigaciones de y sobre artistas nos obligan a pasar mucho material a los números siguientes.

La calidad de las colaboraciones y los colaboradores es cada vez más notable, académicos de destacadas universidades, escritores excelentes, artistas reconocidos por sus pares, impúberes geniales. Lo que sucede en mi revista es un recorte parcial, pero no ajeno a la eferescencia general.

Las revistas literarias y culturales de primer nivel se multiplican, las galerías suman semana a semana, se forman grupos de artistas más allá de los géneros, hasta la crítica joven se

moviliza y trata de elevar la puntería y gente y gente más gente que lleva a los dioses dentro.

Como ven, una trata de mostrar lo positivo, sobre todo en momentos tan críticos como éste.

Pero ciertos hechos me sacan.

Ya en el número anterior les conté de esta cosa que comenzó como "subsidio" y terminó como "premio" y en verdad era una "compra mayorista eventual" de la secretaría de Cultura de la Nación a 40 o 50 editoriales y revistas independientes.

El proyecto no podía ser más lindo: la secretaría de Cultura de la Nación compraba la producción de una serie de editoriales y revistas, elegidas por jurados calificados y reconocidos.

Cada grupo editorial se beneficiaría aproximadamente con 8.000 pesos, cifra que, en ninguna caso, puede considerarse un dispendio suntuoso.

La secretaría luego distribuiría los textos comprados entre bibliotecas populares en todo el país.

Este mes de agosto ha quedado confirmado el efecto real de estas hermosas intenciones sobre la cultura independiente.

Por ejemplo, si un grupo antes editaba 200 ejemplares ahora debe producir 1000 que el Estado les pagará --en el mejor de los casos-- dentro de muchos meses. Probablemente esto llevará a varios a la ruina.

Pero además, ahora está claro que buena parte de quienes recibieron la promesa de compra no pueden ni siquiera tramitar los requisitos de "proveedor del Estado" que el "premio" exige.

Estos requisitos son tan disparatadas como la intimación "en 48 horas a declarar el idioma en el cual está publicada la edición". El castellano o español, hay que contestar, en una carta a la secretaría de Cultura de la Nación.

Las condiciones de inscripción abarcan los tópicos y ministerios más diversos, juramentos, libras de deuda, inscripción en registros, estatutos, cuentas bancarias, firmas, certificados varios. Sus costos y horas y capacidad de gestión pocas empresas culturales independientes los podrán asumir.

Por lo demás es imposible cumplirlas en los 10 días que otorgan para no "archivar el expediente".

Lo pérfido del asunto es que se presenta todo esto como un gran aporte para el ecosistema cultural que probablemente se acabe por hundir gracias a este aplastante apoyo estatal.

No sé qué harán las otras beneficiarias, pero lo que es yo, les voy a hacer todos los trámites, aunque sea arrastrándome sobre los muñones para que tengan que largar la plata, tengan.

Cariños, ramona

# Duchamp tras la nieve de Buenos Aires

Por Rafael Cippolini

9. Entre las quince y la medianoche del 22 de junio de 1918 nieva sobre la ciudad de Buenos Aires. Es la cuarta vez que sucede desde su fundación. Ese mismo invierno (faltaban cuarenta y ocho horas para que lo encontrara la primavera austral) Marcel Duchamp llega a la capital argentina en el piróscifo Crofton Hall. No lo hace sólo: lo acompaña una mujer llamada Yvonne Chastel. Venía de festejar su cumpleaños número treinta justo seis días antes de la nevada en la ciudad porteña. Por esa época, a tantos kilómetros de la pampa, comenzó a quejarse de Nueva York, sitio donde, casi tres años hacia atrás en el tiempo, el 15 de junio de 1915, había decidido fijar su domicilio (es el mismo año en que comienza su Gran Vidrio, que dejará permanentemente inacabado hacia 1923). Dice que lo aburre el empobrecimiento cultural neoyorquino y comienza a pensar que mudarse a un país desconocido le inyectará estímulos novedosos. El 12 de agosto realiza una obra que consiste en el dibujo de un mapa de América donde resalta un recorrido marítimo entre Estados Unidos y Buenos Aires. Sobre este último punto, se erige un enorme signo de interrogación. El catorce de agosto escribió: "Tengo la vaga intención no sólo de quedarme allí [Buenos Aires] probablemente por muchos años, sino también – en el fondo – de cortar completamente con esta parte del mundo". Vivió en esta ciudad lo que dura un embarazo. Su cumpleaños número treinta y uno lo encontraría lejos. Partió del país en el Highland Price, el 22 de junio de 1919: exactamente un año después de la Buenos Aires bajo la nieve.

2. Se instaló en la calle Alsina 1734, entre las actuales Solís y Entre Ríos, donde hoy se alza un enorme garaje, justo al lado de donde una puerta exhibe un precario cartel: "Casa de la amistad argentino cubana". Dos años antes de su arribo, Hipólito Yrigoyen había sido electo presidente. Por esta fecha se inaugura un enorme edificio en la calle San Juan 350: es el depósito de la fábrica de cigarrillos 43 y hoy sede del Museo de Arte Moderno. Fader, cinco años menor que Duchamp, decide radicarse definitivamente en Loza Corral, en la provincia de Córdoba, donde vivirá hasta su muerte. Antes expone en la Casa Corralejo y Cía, de Montevideo y en la Galería Müller. Xul Solar, que de Milán se traslada a la casa que su madre y su tía ("las mammas") han establecido en Zoagli, cerca de Rovereto, está pronto a enfermarse de gripe. Decide realizar un profundo cambio de estilo: su formas simbolistas se geometrizan sin perder su carga esotérica (Xul es cuatro meses y dieciséis días menor que Duchamp: este leonino, aquel sagitario). En tanto, Spilimbergo, de 22 años, realiza sus primeras obras y Victorica (33) y Gramajo Gutiérrez (25) comienzan a exponer en el Salón Nacional. Cortázar, de cuatro años de edad y nacido en Bruselas, llega al país con su familia: Julio

José Cortázar (que los abandonará poco después), María Herminia Descotte y su hermana menor, Ofelia; se instalan en Banfield (volveré sobre él en uno de los próximos apartados). Borges, de 19 años, viaja con su familia por Europa. Colabora irregularmente con la revista Caras & Caretas. Hacia fin de año se trasladan a España: Barcelona, Madrid, Sevilla y Mallorca. Se vincula con los nacientes ultraístas (que justo entonces lanzan su primer manifiesto; Norah Borges, Paszkiewicz, Jahl, el matrimonio Delaunay, Barradas, Vázquez Díaz y Borens son los principales responsables de esta plástica), se interesa por el Nunisme (TROÇOS, nº 5, Barcelona, 1918) y por Huidobro. Éste había comenzado, en pleno otoño europeo, una serie de viajes anuales a Madrid, donde toma contacto con Robert y Sonia Delaunay, Rafael Caninos-Assens, Guillermo de Torre, Isaac del Vando-Villar, Mauricio Bacarisse, Ramón Gómez de la Serna, además de otros, mientras colabora en la revista Dada, de Tristan Tzara, con quien se cartea. Lucio Fontana, que tiene la misma edad que Borges, es herido en la guerra y obtiene una condecoración. Torres García da a conocer su "Plasticisme", texto publicado en catalán. Del 15 al 20 de setiembre Anatoli Luchanarsky hace público su largo manifiesto: "Proletariado y Arte" ("El arte puede ser denominado universal en la medida en que todo lo valioso en las obras de siglos y pueblos es parte inalienable del tesoro de la cultura universal (...) A nadie, sin embargo se le ocurre negar las diferencias obvias entre el arte de las distintas épocas y pueblos (...). Nosotros, los marxistas, sabemos que estas diferencias no se explican a través de conceptos imprecisos tales como el espíritu nacional, la época o el clima, sino por el régimen social, determinado, a su vez, por la correlación entre las clases").

Duchamp, de quien Apollinaire ha profetizado "que le estará reservado reconciliar arte y pueblo", desea más que nunca ser un exiliado de la cultura europea. Buenos Aires, a su modo, es como la Polonia de los patafísicos, es decir: "Ninguna parte".

3. Cerca de seis cuadras de donde se aloja, Duchamp consigue su estudio: en la calle Sarmiento 1507 (predio en el que hoy se encuentra la plazoleta que antecede al Centro Cultural San Martín). Durante todo este tiempo se cartea con Louise y Walter Arensberg (principalmente en francés, ya que su inglés aún no era muy bueno). Escribe: "No conozco a nada ni a nadie, ni siquiera una palabra de español, pero me divierto igual". Trata, sin mucha suerte, de llevar adelante su proyecto "Cubify B.A." (Cubificar Buenos Aires). Este constaba de la importación de los libros "Les peintres cubistes / Méditations esthétiques" de Apollinaire y "Du cubisme" de Gleizes - Metzinger, a modo de divulgación conceptual de una exposición de aproximadamente una treintena de obras cubistas en una galería comercial para su venta. No debemos olvidar que, una de sus más importantes muestras anteriores a su viaje argen-

tino fue la "Exposición de Arte Cubista" de Barcelona, de 1912.

"La tribu pictórica [en Buenos Aires] no presenta interés. Zuloagas y Anglada Camaradas: ambos estudiantes, más o menos. Unas pocas e importantes galerías venden caro y en forma constante. Las pocas personas que conocí "habían oído" del cubismo, pero eran totalmente ignorantes del significado de un movimiento moderno. Inmediatamente pensé en organizar aquí una exhibición en el próximo invierno (esto es, comenzando aquí en mayo -junio)" Francis M. Naumann, *Fourteen Letters from Marcel Duchamp to Walter Pach*, *Archives of American Journal*, vol. 29 N° 3 y 4, 1989, pag. 42.

El 9 de octubre, a 20 días de haber llegado, fallece su hermano, el escultor Raymond Duchamp Villon. Decide cambiar de planes y proyectar una nueva obra, un ensayo para la esquina derecha inferior del Gran Vidrio que se titula "A regarder d'un oeil". Pocos días después escribe: "es difícil aclimatarse debido al estilo de vida de los argentinos, tan diverso al de los neoyorquinos".

4. El 3 de noviembre Austria se sometió a la paz impuesta por los socios de la Entente y es el comienzo del fin de la Primera Gran Guerra. Un día después, Quinquela Martín realiza su primera exposición. En Comodoro Rivadavia se descubren nuevas napas petrolíferas. Petróleo en Plaza Huincul. El 9 de noviembre, fallece víctima de la gripe española, Apollinaire, a los 38 años. ("Era un día tremendamente caluroso, la grasa de Apollinaire comenzaba a descomponerse. Injurias póstumas, ese mismo día muere también Rostand. Dos funerales de poetas atraviesan a paso lento las calles de París. La ciudad está cubierta de banderas, las marchas metálicas se cruzan en los cuadrivios, la gente baila en las calles. La madre de Apollinaire sigue el féretro de su hijo, emplumada, repintada, emperifollada. Los amigos estiman obligado consolarla. La madre ríe, sulfura: "¿Mi hijo un poeta? Digan más bien que era un haragán. Rostand: ¡ése sí que era un poeta!" Alberto Savinio, hermano de Giorgio De Chirico, amigo íntimo del autor de "Zona"). Por entonces Macedonio acaricia el sueño de convertirse en presidente de los argentinos vía la creación de un Partido Macedoniano. Apalabra a 100 amigos, trata de convencerlos que ellos a su vez recluten voluntades para que él pueda presentarse a las elecciones de 1922. Estamos en el año cuando en Córdoba se inició el movimiento de la Reforma Universitaria, de consecuencias inmediatas en el país y en el exterior. José Ingenieros publica "La evolución de las ideas argentinas", Paul Groussac "Estudios de historia argentina", Guillermo Hudson "Allá lejos y hace tiempo" y Horacio Quiroga "Cuentos de la selva". La situación de Alemania es desesperada: la flota se subleva, la revolución estalla en Baviera. El

10 de noviembre el emperador Guillermo II abdica y huye a Holanda. El 11 de noviembre, los mismos alemanes firman en Francia el armisticio dictadas por los vencedores, este es el fin de la primera guerra mundial. El 12 de noviembre Duchamp escribe una carta en la dice: "Buenos Aires no existe. Sólo una ciudad pequeña de provincia de gente rica pero privada de gusto, todo comprado el Europa". La población de la Capital Federal es entonces de 1.644.467 habitantes, que festejan alborozados el final de la Primera Gran Guerra y el triunfo aliado. Su saldo: 10 millones de muertos, el imperio Austro-Húngaro desintegrado y la desaparición del imperio colonial alemán.

5. La crítica de arte de los medios gráficos del momento se ocupó ininterrumpidamente de las idas y venidas del Salón Nacional, debatiendo acerca del juicio de los jurados en cada una de sus entregas. Atilio Chiappori escribió en la revista *Nosotros*: "La historia del arte argentino en su período de mayor actividad, a partir de 1911, está virtualmente comprendida en la historia del salón". Como se afirmó infinidad de veces, la centralidad de este espacio como factor de consagración, publicidad y legitimación dentro del campo artístico está fuera de discusión. En 1918 fue la convocatoria de un salón alternativo (un contra - salón, realizado en sincronización con el Salón Nacional, entre el 21 de setiembre y el 21 de octubre) denominado "Salón de Artistas Independientes "sin jurados y sin premios" (existía el antecedente del Salón de los Rechazados, de 1914) . Atalaya fue uno de los máximos propagandistas de estas experiencias, a partir de 1920. Mientras que Buenos Aires preparaba todo este organismo de formación del gusto, Duchamp hacía lo posible para extirparlo definitivamente: "La mezcla de gusto de la definición de la palabra arte es para mí un error: el arte es una cosa mucho más profunda que el gusto de una época y el arte de una época no es el gusto de una época. Es muy difícil explicar porque la gente no piensa que se puede hacer algo que no sea por gusto: uno vive a través de su gusto, uno elige su sombrero, uno elige su cuadro" (Ver: "La palabra Arte", *ramona* n° 7, noviembre 2000).

6. En "Último Round" (1969), Julio Cortázar incluye un ensayo ("Marcelo del Campo o más encuentros a deshora") donde se muestra desconcertado frente a las quejas de Duchamp por las constantes huelgas que atravesaba la ciudad. Lo cierto es que durante su estadía tuvo lugar la Semana Trágica, de enero de 1919, en la cual una huelga de los obreros metalúrgicos de Vasena dio lugar a una terrible represión policial de los que el pueblo llamaba "los cosacos", consecuencia xenofoba del fantasma leninista a catorce meses de la revolución bolchevique. Esta huelga comenzó el 2 de diciembre de 1918, cuando 2500 obreros esta empresa metalúrgica se declararon en huel-

ga, exigiendo, entre otros reclamos, una suba de entre un 20 a un 40 % de su salario, jornadas de ocho horas, reincorporación de compañeros despedidos, etc. Por esos mismos días, luego de tres meses en la ciudad, Duchamp ya había decidido consagrar su estadía al juego del ajedrez.

En un ensayo anterior titulado "De otra máquina célibe" (en "La vuelta al día en ochenta mundos", de 1967) Cortázar fantasea con una hipótesis que sabe imposible: un viaje conjunto de Raymond Roussel y Duchamp a Buenos Aires. Le sirve de disparador el párrafo de inicio de la novela del primero, "Locus Solus": "El 15 de marzo de 19..., con la intención de hacer un largo viaje por las curiosas regiones de América del Sur, me embarqué en Marsella a bordo del Lyncée, rápido paquete de gran tonelaje destinado a la línea de Buenos Aires". Acto seguido aclara que el Lyncée es una nave imaginaria y que Duchamp y Roussel jamás se conocieron: el primero espía al novelista jugar al ajedrez en el café La Régence, el del poema de César Vallejo, y que "omitió presentarse". (Duchamp, admirador incondicional de Roussel, había conocido la obra de éste bajo iniciación de Apollinaire).

7. Durante muchísimos años, quienes custodiaron el misterio de la estadía duchampiana en Buenos Aires fueron los patafísicos porteños (sin dudas Cortázar, pionero en su divulgación, fue a su vez influenciado por ellos). Albano Rodríguez, Eva García, Juan Esteban Fassio, Jaime Rest, Paco Porrúa y Fredi Guthmann, entre otros, lo mismo que surrealistas como Juan Andralis y Aldo Pellegrini, tejieron en secreto cada una de las alternativas de este viaje. La recuperación de los relatos sobre esta permanencia no debería ser otra cosa que un homenaje a estos pioneros. Nos referimos, claro, a un tiempo en el cual el conceptualismo era sólo una poética del marchand du sel y no un horizonte de sentido. Es decir, no existía el conceptualismo, sino únicamente obras conceptuales de Duchamp.

8. "Mientras recorría estos lugares de la ciudad pensaba que no existía ningún ready-made argentino de Marcel Duchamp. En una de sus cartas, el artista se queja de que "nada está hecho aquí; he encontrado el dentífrico francés del cual me había olvidado completamente en New York". Marcel encuentra a París en Buenos Aires, nada está hecho aquí: ¿cómo podría entonces encontrarse lo ya hecho (un ready - made)? Si el ready - made es un momento cualquiera en la transitoriedad y fugacidad modernas ("proyectando para un momento futuro - tal día, hora, minuto - inscribir un ready - made"), Duchamp no inscribió ninguno en los meses que estuvo aquí [Sin embargo, el mismo día en el que desembarca en Francia hace el ready - made "Air de Paris"]. A lo sumo, su obra más perdurable son unas piezas de ajedrez, verdaderos emblemas de su viaje. El tablero había reemplazado a la apenas entrevistada ciudad: "juego noche y día y nada en el mundo me interesa

más que encontrar la movida justa", escribe el 3 de mayo de 1919. " Gonzalo Moisés Aguilar.

9. Entre el 15 de marzo y el 23 de abril de 1919 aparece Martín Fierro (su primera época), revista bimensual. Al mismo tiempo también comienzan a circular otras revistas como Bases, Claridad, Billiken y El Gráfico (la hipotética imagen de Duchamp (h)ojeando cualquiera de estas revistas resulta conmovedora). Muere Ramón Silva. Los diarios publican muchos artículos sobre las incipientes hazañas de la aviación. Se funda la Sociedad Argentina de Actores. Armando Discépolo da a conocer "El Vértigo", Manuel Gálvez "Nachas Regules", Baldomero Fernández Moreno "Campo Argentino", Alfonsina Storni "Irremediablemente" y Paul Groussac "Los que pasaban". En una emboscada muere Emiliano Zapata. Ajustician a Rosa de Luxemburgo. En los Estados Unidos comienza a regir la Ley Seca. Gropius crea la Bauhaus y Kandisky da clases en Moscú donde se funda la III Internacional. En tanto, Duchamp sigue añorando la vida nocturna de París y Nueva York, inexistente en la Buenos Aires de aquellos años.

10. Hacia fines de los años ochenta, Lea Lublin comienza a realizar su obra de reconstrucción duchampiana: da a conocer sus primeros frutos en la muestra "Presente suspendido. Marcel Duchamp en Buenos Aires 1919 -1991". En las obras presentadas (a modo de documentos) pone énfasis en el atelier de la calle Sarmiento en el que trabajó, la ventana que más tarde sería la Fresh Widow, útiles estroboscópicos que usó para su "petit verre", y un afiche del cual probablemente el artista francés se haya inspirado para componer su Rose Sélavy. ¿Por qué 1919 y no 1918? No lo sabemos. Lo mismo que el acta notarial que hizo redactar en el momento de ingresar al supuesto atelier, en el verano de 1990 (pero ¿a dónde llevó a escribano?) y exhibe, con las direcciones tapadas. Sí sabemos, en cambio, del mal juicio de Guillermo de Torre sobre el núcleo de este travestismo nominal, tal como queda explícito en el ensayo "Neodadaísmo y Superrealismo", aparecido en el número 6 de la revista Proa, de enero de 1925, dirigida por su cuñado Borges, Brandan Caraffa y Ricardo Güiraldes:

"Otra exploración desviada del superrealismo es el "retruecanismo" insalvable en que algunos de sus devotos incurren. Aludimos al desnudo piruetismo de palabras, a su ayuntamiento inconexo, a una especie de reverso del "calembour" o estilización del retruecano utilizado preferentemente por Marcel Duchamp. Bajo el pseudónimo de Rose Sélavy han podido leerse en varios números de "Littérature" unas especies de juegos de palabras absolutamente hueros, y por otra parte, intraducibles. Véase, si no:

"La mort dans le flot est-elle le dernier mot des forts?"

# El vidrio y los insectos

Por Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina)

"Están todos en el mundo muertos, y no entienden. Hay sólo uno, Marcel Duchamp, que comprende todo y está de acuerdo conmigo en todo. Es un gran talento".

Vicente Huidobro<sup>1</sup>

Quisiera en lo que sigue reconstruir el sistema de saber de un conjunto heterogéneo, cuando no abiertamente misceláneo, de objetos culturales. Uno de los pocos, sino el único, dato común y más evidente entre ellos es el de haber sido compuestos en Buenos Aires poco después de la primera guerra mundial. Pero sospecho que hay una complejidad objetiva menos óbvia y que radica en su carácter anes-tético de configurar, como supo decir Barthes en relación a la obra de Bataille, en especial a sus artículos para Documents, algo así como un magazin pittoresque.

Podríamos entonces, a título meramente aleatorio, comenzar por uno de sus fragmentos:

"Estoy atravesando ( o perdiéndome) en el laberinto de una pesadilla... me estoy sometiendo a una prueba...quiero saber si estoy en mi sano juicio... por eso hice surgir en mi memoria lo que yo mismo viví como si fuera otro: hechos alejados y cercanos en el tiempo; los analizo lógicamente, pienso en las circunstancias que los engendraron y a que fin nos han llevado y...me parece que no estoy loco. No: estoy condenado a la lucidez".

Esto escribe, en Koshemar, Pinnie Wald, el Presidente de la Rebelión Maximalista de enero de 1919<sup>2</sup>. Lo hace abstra-yendo su mirada en una mancha de la pared sucia del Departamento de Policía de tal modo que escinde su objeto y transforma el ocularcentrismo cotidiano en una peculiar estereoscopia de su condición desamparada.<sup>3</sup> Un anarquista, judío, preso sin acusación formal, sujeto a tortura, degradado a la condición de lo abyecto. Pesadilla es su testimonio, es decir, el relato de una subjetividad atravesada, trastornada, o en otras palabras, el discurso de alguien que sufre, sin poder evitarlo, un proceso de desubjetivación. Es el testimonio de un sujeto soberano, alguien que, teniendo el poder legítimo de declarar el estado de excepción y suspender la validez de todo orden jurídico es, asimismo, alguien que se sitúa fuera de la ley con lo cual, mas que enunciarse una paradoja individual, la del inmigrante judío y anarquista, se enuncia una paradoja sistémica: la de que la ley está fuera de sí misma, está fuera de la ley y el soberano, que se declara outsider, afirma por ello mismo que no existe nada exterior a la ley. La ley todo lo invade y en todo se incorpora<sup>4</sup>.

A diez cuadras del Departamento de Policía, en la sucursal de Correos de San Martín y Viamonte, por esa misma época, Marcel Duchamp escribe en un formulario de cablegrama:

"Hacer:/ Varios cristales / o cartones / pegados / los unos encima de los otros / y de diferentes dimensiones / (esquema) x visor / un dibujo lineal (en la medida / de lo posible) -- como / dibujado sobre una superficie / plana --y que visto / desde un

punto x, de un visor, parece / un dibujo plano./ Es decir, que una línea / recta desde el visor, y / quebrada en varios planos desde / otro punto totalmente distinto -

Buscar un buen / uso / se puede llegar hasta: / Problema: trazar una línea recta sobre / el "beso de Rodin" visto desde un visor"<sup>5</sup>.

La idea de Duchamp se conecta inmediatamente con su objetivo de esos años: ejecutar un cuadro sobre vidrio de modo tal que no tenga ni cara, ni reverso; ni arriba, ni abajo, para probablemente servir de medio físico tridimensional en una perspectiva tetra-dimensional<sup>6</sup>. Todos conocemos esa obra hiperdimensional, el Gran Vidrio, la máquina agrícola. No se trata tan sólo de una pluridimensionalidad espacial. Está allí también implícita una simultaneidad temporal ya que, para Duchamp, en cada fracción de la duración, la durée bergsoniana, se reproducen, en efecto, todas las fracciones futuras y anteriores, de tal modo que todas esas fracciones, las pasadas y las futuras, coexisten en un presente que no es ya lo que comunmente se llama el instante presente sino algo que Duchamp denomina un "presente de múltiples duraciones" (present à étendues multiples).

Esa idea tiene para Duchamp una referencia muy concreta-- "Ver eterno Retorno de Nietzsche, forma neurasténica de una repetición en sucesión al infinito"<sup>7</sup>-- lo cual explica que su peculiar concepción simultaneista de la duración cuenta, asimismo, con una traducción, no menos precisa, en la instalación sobre la cual pasara a trabajar entre 1946 y 1966. En efecto, en Dados (Etant donnés), vemos a una mujer no ya colgada, aunque sin cabeza, que aparece extendida (étendue) sobre un fardo de pasto. Ganan así sentido algunas de las notas dispersas del artista. Por ejemplo, la 139 que enuncia que la parte central de la puesta al desnudo no pasa de un laberinto, o para dejar la idea más clara, que en el poema, la puesta al desnudo no es un extremo del cuadro sino el medio celibatario<sup>8</sup> de llegar a la expansión (epanouissement) en puesta al desnudo soltero, en otras palabras, a una belleza de indiferencia de los amantes sobre el pasto<sup>9</sup>. Laberinto (espacial) y palimpsesto (temporal) son así las imágenes de un pensamiento de lo plural que juzga aislar en lo infraléve el pasaje de lo uno a lo otro.

Se vuelve entonces posible trazar un curioso laberinto de esas imágenes, anudando las ficciones voyeurísticas de Duchamp con su Pequeño vidrio (A regarder (l' autre côté du verre) d' un oeil de près, pendant presque une heure) ejecutado, como sabemos, en Buenos Aires y en 1918. Se podría pues, a título experimental, arrancar de un dibujo de aprendizaje del mismo artista, hecho en 1909, Le bec de gaz, cuya tulipa, de forma piramidal, nos remite directamente al Pequeño vidrio, en una suerte de aplicación de los dispositivos ópticos de Wilson Lincoln o del Thaumaturgus opticus de Nicéron. Pero si nos vamos, en cambio, a la cultura de masas, no es menos lícito recordar ciertas tarjetas postales eróticas del Novecientos en que la dama sostiene el bec Auer (que, en traducción bárbara, llamaríamos un pico para ver, un pico para divertirse, como el del manicero) o bien evocar las estereoscopías abier-

tamente pornográficas de Jean-Camille Duprat (1928) en que la modelo se reclina exactamente como la mujer que, también con un bec Auer, yace desnuda en *Dados*. Por otra parte, sin olvidar los afiches de Mataloni (1895), cabe registrar que el escritor brasileño Paulo Barreto, en una de sus populares crónicas de *A alma encantadora das ruas* (1908), se refiere también a la mórbida luz de un altar iluminado por esas lámparas Auer. Alude así al declive de la fé religiosa substituida por el esteticismo pansensualista de fin de siglo.

Pero aún en el ámbito cultural de masas, no podríamos dejar de lado una promesa rigurosamente iluminista, la de "Luz barata para todos", que se solía ver en diarios y revistas porteños de 1918. Un gaucho de barba, pañuelo al cuello y sombrero, sostiene en esos anuncios, al modo de la dama de *Dados*, una lámpara a alcohol carburado (denayrouzine) que gasta mucho menos que sus congéneres, incluso que la lámpara Auer.

Ese laberinto nos conduce entonces a una idea propuesta por el mismo Duchamp, la del eterno retorno. Si a ella nos atenemos, cabe pues asociarla a uno de los pensamientos de Nietzsche, escrito en la época de *Humano*, demasiado humano:

"La verdadera inmortalidad es el movimiento, el retorno, y el retorno es todo aquello que, una vez en movimiento, se mezcla con una cadena integral de todo el ser como un insecto que, aprisionado en una substancia resinosa, se vuelve inmortal y eterno"<sup>10</sup>.

Digámoslo de otro modo: una teoría de la historia (la del hiper-historicismo o eterno retorno) encierra una teoría del texto (la del hipertexto palimpsestuoso y potencializado) a través de la cual un elemento mítico (el insecto atrapado en la masa viscosa) no deja, sin embargo, de traducir una verdad (la búsqueda de una comunidad situada más allá de lo institucional). Esa misma metáfora nietzscheana, la de los insectos atrapados, es una poderosa alegoría heterológica. Retorna, por ejemplo, en ese otro yo de Duchamp llamado Georges Bataille cuando en "La América desaparecida" (1928) se indaga sobre la caída del imperio azteca y no encuentra otra explicación para la Conquista sino la de una comunidad negativa. La única forma, según Bataille, al mismo tiempo sutil y elegante, que ciertas culturas precolombinas encontraron a su alcance para afirmar la soberanía fue la autoinmolación como salida del conflicto agónico característico de la modernidad: la tensión civilización/barbarie. La misma idea se reitera a finales de los 30 cuando Jean-Louis Barrault monta *El cerco a Numancia* y nuevamente la noción de comunidad negativa aflora en Bataille<sup>11</sup>. La comunidad en cuestión se define entonces como una estructura abiertamente singular que demuestra la imposibilidad de la propia inmanencia de lo comunitario. En otras palabras, la única inclusión posible en lo comunitario pasa por una autoexclusión de sus miembros que están presentes en la forma de una ausencia, una "pasión" o padecimiento: el éxtasis. Ese punto indecible, de inclusión excluyente, muestra que lo propio del sujeto es faltar allí mismo donde debería en cambio surgir.

Ahora bien, si asociamos los éxtasis bataillanos (*Tenochtitlan*, *Numancia*, *Vichy*) con la violencia sagrada inexorable y si además recordamos la imagen sacrificial traducida en térmi-

nos de historia natural, bien podríamos desatar el erotismo bataillano/ duchampiano y suponer que esa imagen del insecto como sujeto soberano no era en nada extraña al autor del *Gran vidrio*. Más aún, podríamos inclusive lanzar la siguiente hipótesis: las estereoscopias y el Pequeño vidrio, realizados por Duchamp en Buenos Aires durante la *Semana Trágica*, son su peculiar testimonio de una acción anarquista en que sujetos soberanos "mueren como moscas"<sup>12</sup>. El anarquismo -escribe Bataille --es, en el fondo, la más onerosa expresión de un deseo obstinado de imposible<sup>13</sup>.

Pero digamos, antes que nada, que por testimonio entiendo aquí no la mimesis de una vivencia sino la traducción de una experiencia con lo cual distancia, diferencia, negatividad y ruptura pasan a ser prerequisites de lo testimonial. En ese tipo de relato, en efecto, la soberanía del sujeto no reside en la identidad de sí para consigo sino en la posibilidad de poder relatar (pasar, transferir) un corte que se instala en el interior mismo de la subjetividad. El testimonio es entonces y siempre un relato de desubjetivación. No se narra a partir de la imaginación identitaria sino de la desincorporación institucional.

Por otra parte, no hay nada de aleatorio en la asociación entre la alegoría histórico-natural del eterno retorno que nos propone Nietzsche y la que esta implícita en Duchamp. Una de las funciones de la crítica consiste, precisamente, en hacer hablar a los textos. En ese sentido, habría que recordar que la idea del eterno retorno, en especial, la imagen apática zoomórfica, deja la voluntad indiferente y disponible, exactamente en ese estado de disponibilidad a que Duchamp llamaba *belleza de indiferencia*.

Por otro lado, cabe asimismo observar que lo que retorna en una imagen, el auténtico objeto de la visión, no es un valor, el retorno propiamente dicho, sino lo que éste, como los celibatarios, pone al desnudo: la falta de soporte o fundamento de cualquier definición de lo subjetivo así como la radical ausencia de toda noción fundamental que pueda ser en adelante fiadora de un valor. De esa manera quisiera recordar que alguien muy próximo a Duchamp, la escultora Maria Martins, fue quien puso su firma al retorno de esa cita y de ese modo, a través de una experiencia de escritura, rescató justamente la refutación del tiempo que acabamos de citar a partir de su libro sobre Nietzsche<sup>14</sup>.

Como sabemos, Maria Martins (1900-1973) mantuvo una relación pasional con Duchamp a lo largo de los años 40<sup>15</sup>. Fue la musa inspiradora de *Dados* (cuya versión de 1947 se titula, precisamente, *Etant donnés: Maria, la chute d' eau et le gaz d' éclairage*) de tal modo que se podría leer su ensayo sobre Nietzsche como la explicitación de las complicidades compartidas con Marcel en los años de la guerra. Murilo Mendes ha observado que la obra de Maria trata de provocar, en una era técnica, el pasaje del estado mecánico al estado mágico, lo cual configura una peculiar interpretación duchampiana de su obra<sup>16</sup>. De manera inversa, cabría asimismo preguntarse si es posible por acaso abstraer la figura de Duchamp cuando Maria Martins traza el perfil del nuevo anarquista en la forma de un sujeto "elegante, radical, pero ajeno a las conspiraciones y a los fines humanitarios de los anarquistas tradicionales, un adversario apasionado de la burguesía, un poeta emancipado, un propagador de la alegría dionisiaca de la vida hasta sus últimas consecuencias"<sup>17</sup>.

La hipótesis de leer en las estereoscopías y el Pequeño vidrio un testimonio de la represión anarquista debe sin embargo tomarse cum grano salis. No se trata en modo alguno de hipostasiar un afuera del texto que detendría la explicación de su sentido sino, más bien, lo contrario, usar a la historia para hacer descarrilar el consenso decantado en relación a ciertos valores. De esa manera la crítica colaboraría con una suerte de deshabla desconstruida a partir de la propia inmanencia artística.

Digamos, entonces que la estereoscopia portátil y el Pequeño vidrio son testimoniales porque trazan el escenario de un encuentro fallido: el encuentro de un objeto (la obra pero también la huelga) con una mirada individual<sup>18</sup>. Las dos configurarían un retorno sin dejar de mostrar también una ausencia. Ambas diseñan, en efecto, un ciclo, que es a rigor retorno del retorno, pero al mismo tiempo señalan una separación, que es escisión de la repetición y producción de su reiteración, como mero desdoblamiento. Son sin embargo ambas obras testimonio no comunicacional de una escritura y, en ese sentido, de una experiencia. Ponen así al descubierto una inautenticidad que hace que esa experiencia, como la poesía, no tenga cabida ni identidad en la simple vivencia. Y, por último, auguran la comunidad diferida de aquellos que, historicamente, carecen de comunidad<sup>19</sup>.

Al analizar dichas obras y su retorno dilatado, vemos, efectivamente, que si en la estereoscopia, la visión incluye una dimensión infraleve, cuando no pornográfica, en el Pequeño vidrio, el antiocularcentrismo se potencia a través de la inserción de una lente Kodak, mero esbozo de los Testigos oculistas que encontraremos, mas tarde, en el Gran Vidrio. En estas obras, Duchamp substituye la mirada (regard) por el retraso (retard) alterando el estatuto de la obra de arte (objet d'art) por el objeto-dardo (objet-dard).

Como explican Katherine Dreier y Roberto Matta, "Duchamp's images are brought to serve the human spirit by simply disregarding the common use attributed to the object, thereby liberating the power of vision"<sup>20</sup>. Por eso, en definitiva, los visores o mirones (les regardeurs) del Pequeño vidrio no solamente son los que hacen el cuadro sino los que producen su retraso, es decir, la diferencia del sentido. su desconstrucción. Diríamos así que sólo hay retard cuando tambien hay disregard.

El caso de la estereoscopia es suficientemente elocuente. Duchamp parte de una foto fija, mitad mar, mitad cielo, que se ha leído como anagrama de su firma: Mar-cel. Se la podría incluso leer como una parodia testimonial de la metáfora creacionista, acuñada por uno de sus admiradores confesos, en esa misma ciudad, apenas tres años antes<sup>21</sup>.

Sea como fuere, la estereoscopia es sin duda una foto del Rio de la Plata vista desde el balneario municipal que, dicho sea de paso, se inauguraba con pompa por esos días<sup>22</sup>. Sobre ella dibuja Duchamp dos torres de base cuadrangular y sus respectivas proyecciones infracuáticas. La estereoscopia es así una manera de desarrollar lo infraleve ya que, como fija en sus Notas, la imagen escindida destaca la diferencia dimensional entre dos objetos producidos en serie y de cuyo contraste se obtiene la máxima precisión conceptual. Además, lo infraleve se asocia allí a una economía de la dispersión y el gasto, así como a una separación de la materia. Duchamp sostenía que su obra debía ser vista con la belleza

de indiferencia que supone hojear el catálogo de Sears. Si invertimos la receta y examinamos, por ejemplo, ese catálogo de la sensibilidad anestésica de masas que configura un magazin como Caras y Caretas, auténtico magazin pittoresque del que hablaba Barthes<sup>23</sup>, comprobamos que la foto a partir de la cual Duchamp realiza su estereoscopia portátil es semejante a una imagen que ilustra un reportaje de la revista: "Comodoro Rivadavia: La explotación del petróleo"<sup>24</sup>.

Sin embargo, la fotografía en Duchamp no es ya tomada como fetiche (y en nuestro caso, el dato histórico tampoco puede ser así interpretado) puesto que en ella ve el artista tan sólo un medio, pero nunca un fin, del retard. A Duchamp le gustaba que la fotografía pudiese "make people despise painting until something else will make photography unbearable"<sup>25</sup>. Ese algo más estaba de hecho siendo objeto de experiencias simultáneas a las suyas.

"Hace tiempo que se estudia la televisión, es decir, el empleo de un aparato que permita ver a distancia, y a este aparato se le ha bautizado con el nombre de teléfoto"<sup>26</sup>.

Así como una prótesis anestésica, el teléfoto, nos permite entender mejor el estatuto de la misma imagen, de modo semejante, en nuestra reconstrucción histórico-cultural, el dato testimonial (histórico) debe ser también estratégico (hiper-histórico) para así ayudar al vaciamiento de una forma exhausta (la del historicismo)<sup>27</sup>. En ese sentido, cabría formular la noción de que las estereoscopías y el Pequeño vidrio obran en retard en relación a Dados, instalación que se podría leer, en consecuencia, como una suerte de prefacio o advertencia a posteriori del vidrio de 1918. Ya no hay en Dados, como había en el Pequeño vidrio, una lente incluida que remita a los Testigos oculistas. Ahora el gas de iluminación lo suministra una mariée (Maria) que realiza lo deíctico del arte: señalar que m'art y est, allí reside mi arte. Sin pudor, la novia se muestra acciando al voyeur a espiarla por el doble agujero de la puerta (con lo que se repite el efecto estereoscópico). En la soledad de una percepción individual--uno de cada vez, contemplando a su turno le con de la mariée--cada espectador es capturado, sin embargo, en la verdadera escena fetichista. Todo connota desilusión: no hay nada para ver, no se puede ver la cara de la amada, ella tampoco nos mira y, tal vez lo más grave, no la vemos mirándonos de modo que, ante la mariée, cada espectador se comporta como un fotógrafo ante el origen del mundo<sup>28</sup>, es decir, frente al atraso originario. Se queda mudo.

Si, conforme a lo lógica del palimpsesto, desplegamos el Pequeño vidrio y Dados sobre el Gran vidrio, queda claro que los Testigos oculistas ya no ocupan cualquier exterioridad a partir de la cual poder observar la escena. Al contrario, hállanse activamente implicados en ella, en el intervalo transparente de un encuentro, el encuentro con lo real, siempre vinculada a la falta. Lo mismo se puede razonar en relación a la historia<sup>29</sup>. Duchamp, el Testigo oculista, no es en absoluto externo al flujo de acontecimientos y en ese sentido lo que "dice" de la represión al anarquismo es mucho más elocuente que lo que narra su compañera, Katherine Dreier<sup>30</sup>. No hay nada para ver, la historia no nos mira y tampoco la vemos contemplándonos. La historia es un suplemento, el de una cabeza de Medusa<sup>31</sup>.

Hay en consecuencia algo del orden del desastre en el hecho de que cualquier objeto sea pasible de encontrarse con cualquier público. Una máquina de chocolate por tanto puede entonces ser tan objet-dard como un urinal y el mirón transeunte no está menos calificado que el especialista erudito para evaluar el objeto. Tal, en síntesis, el anarquismo nominalista de Duchamp. Se trata, de ese punto de vista, de confrontarse con la vanguardia dominante, es decir, con el cubismo, y a través de él, con todo el arte estético para producir una intervención anestésica.

Pero, invirtiendo la ecuación, una reconstrucción del contexto cultural en que el artista elabora su adiós a la pintura arroja encabalgamientos no menos sorprendentes que los anteriores. Así, un aviso del 7 de setiembre de 1918 destaca el funcionamiento de una cafetera-molinete que, al estilo de la moladora de chocolate, tiene un dispositivo acoplado del cual cuelga un cono de tela metálica que recibe el café recién molido e impide la pérdida de todo aroma que queda en esa malla reprimido. El cono retentivo, que reconocemos en el Gran Vidrio en la forma de los tamicos málicos, reaparece en otro aviso (21 set 1918) referido en esa ocasión a un invento bélico francés, la granada luminosa congenial con su proyectante de sombra<sup>32</sup>. Construido por la Escuela Politécnica de Bourges y ensayado ya en Vincennes en 1880, el hallazgo complementa la acción del cañón 75. Consiste "en un proyectil formado de materias que se consumen fácilmente a la explosión de la pólvora y que sirven de envuelta a un enrejado de hierro, de forma esférica, el cual contiene a su vez, una mezcla inflamable que arroja una luz blanca bastante intensa. En el momento de determinarse la inflamación de dicha mezcla se despliega sobre el proyectil una especie de paracaídas de dos metros de radio, merced al cual puede sostenerse aquél cierto tiempo en el aire, iluminando los trabajos del enemigo en un radio de 100 metros."

Ambos inventos se complementan. Uno impide la pérdida del aroma; otro, la dispersión del movimiento. Son dispositivos materiales-inmateriales de intervención en un tránsito de lo corpóreo (el grano de café, el sujeto viviente) a lo incorpóreo (el perfume, el holocausto)<sup>33</sup>. Son, si se quiere, las verdaderas máquinas agrícolas que faltan en el vidrio.

Cualquier objeto, está claro, puede encontrarse con cualquier público y en esa aleatoriedad reside el más allá de la sensibilidad que Duchamp pone aquí en juego. Pero, al mismo tiempo, el arte (así como el invento) no interpela indiscriminadamente a las masas sino a un individuo a quien solicita intervención más allá de lo convencional. Por esa razón el testimonio es doble. No señala lo intransferible de una vivencia sino la efectiva transferencia de una experiencia. Del mismo modo, los testigos son también dobles o estereoscópicos: su mirada se dirige a un Otro que sin cesar se las devuelve. Con esa premisa se verifica lo infraléve: se enciende el gas de iluminación, se filtra el café o se detecta en tinieblas a la población civil de modo tal, diríamos, que el arte accede a la cuarta dimensión cuando justamente se expande por conciliación, es decir, cuando la expansión horizontal voluntaria de la novia va al encuentro de la expansión vertical de la puesta al desnudo<sup>34</sup>.

El encuentro -esa falta- es, en todo caso, el atraso entre una obra y un individuo, no necesariamente un público cohesionado

por matrices de gusto o convención, de clase o nación, lo cual aleja la definición del arte de la problemática racional del consenso en favor de la fruición. Así entendidas las cosas, el consenso no es preconditione necesaria para que haya arte, una vez que la obra desaparece en el horizonte de la transparencia y sólo muestra su condición de fetiche hacia el cual todas las miradas convergen de hecho. No siendo obra del regard, lo es ahora del retard en la medida en que entra en ella el hasard. Como sostiene Pablo Oyarzun, el acaso objetivo depende de una ley metafórica fundamental a través de la cual se propone una sinapsis de los imposibles de modo que el encuentro no remite, en absoluto, al hallazgo de una cosa que nos sorprende o inquieta. El encuentro es objetivo y designa el encontrarse reciprocamente de las cosas en cumplimiento de una coincidencia insoslayable. Se trata entonces de un encuentro azaroso, fortuito y autónomo de los objetos entre sí--y, en última instancia, de una experiencia anarquista y anartista-- cuya verdad extrema reside, precisamente, en el enigma<sup>35</sup>.

Los juegos celibatarios de palabras, tales como ovaire tout la nuit, señalan la verdad de la mariée y muestran además que para Duchamp esa verdad del arte se sitúa en la fruición, más allá de la función y de la forma, es decir, en una energía del lenguaje irreductible al discurso, una energía que cristaliza en las síntesis disyuntivas de palabras bifidas<sup>36</sup>.

Uno de sus interlocutores porteños, Roberto Lehman-Nitsche, supo también escuchar la astucia como un dispositivo de guerra verbal y sexual a través del cual el lenguaje, situado por trás del discurso, tendía al hablante trampas sutiles en las cuales algún inocente siempre quedaba pegado, como los insectos eternizados en la materia viscosa. Cuando en una pega nos desafían, por ejemplo, a leer  $P2 + K2 \times 8A$  y no somos capaces de ver "pedos mascados por Ochoa" o cuando nos solicitan el desciframiento de S.P.Q.R. y no atinamos a pensar en "Señoras putas, queréis rábanos? Rábanos queremos, putas seremos"<sup>37</sup> estamos usando, ni más, ni menos, los mismos mecanismos anestésicos de ready-mades como L.H.O.O.Q. o incluso del Anemic cinema. Más aún, nos encontramos ante serios fenómenos anestésicos de erotismo generalizado.

Como en Roussel, como en el Lewis Carroll de *Through the Looking Glass*, como más tarde en el situacionismo de Debord<sup>38</sup>, lo anestésico duchampiano también se configura como una variación del estereotipo que, en lugar del orden estable de la metáfora, propone la ley inestable del calembour, gracias a la cual no todo se revela significante porque, aunque las palabras sean cosas, siempre queda, como efecto del retard, un residuo signifiante, una borra de café en los tamicos, un proyectante de sombra, que configura el encuentro azaroso de la verdad con lo real.

Esa borra o esa sombra, sin embargo, no cesan de retornar. Las mismas intensidades estelares, de extracción mallarmea, que con denuedo positivista Lehman-Nitsche registró en su *Mitología sudamericana* (1918)<sup>39</sup> será poco después la cifra de lo característico en Macunaima (1928), la rapsodia de Mário de Andrade. En ambos casos, la identidad es un retorno del retorno, mero reflejo del brillo inútil de las estrellas, suspensión de esa repetición pero también reiteración de su extravío como desdoblamiento. Ambas intervenciones, sin em-

bargo, coliden mútua y sutilmente con el Gran Vidrio. Cuando, en efecto, tras la muerte de Dreier, Duchamp, como su albacea, emplaza su propia obra en el museo de Filadelfia, practica una apertura en la pared próxima, no sólo para que la luz incida sobre el vidrio, sino para que, en transparencia, se vea una obra de Maria Martins que a la sazón se instala en los jardines del museo. La escultura se llama lara y lleva como subtítulo la amenaza de un retorno: Não te esqueças que eu venho da Amazônia. Pues es, justamente, lara, la diosa de las aguas, la que tienta trágicamente al héroe psicasténico, Macunaima, una vez derrotado, tras su experiencia en la ciudad moderna, acogiéndolo por fin en el lecho inoperante del fondo del río, con lo que se ha de repetir una vez más la relación entre Dionisos y Ariana.

Es útil recordar, llegados a esta altura, que el director de la galería Corcoran, donde Maria Martins expuso por primera vez sus esculturas, al ver esa obra observo que

In Yara (Waterspirite) a female figure rises as from a fountain, the base being decorated with fish and other sea forms. A rich background of palms and ferns showed this arresting work to particular advantage<sup>40</sup>.

En otras palabras, el suplemento del Gran Vidrio es en verdad una figura femenina que, de un lado, emerge de una fuente, una Fountain, pero sale, asimismo, de una apropiación antropofágica, no menos ready-made que Fountain, la de Mário de Andrade, construida a partir de relatos etnográficos en los que reencontramos la cifra estelar del Gran Vidrio. Otro tanto se podría argumentar de Dados y sus retornos de elementos arcaicos femeninos (cito sólo uno: la caída de agua que en la rapsodia macunaimica surge en la melopea de la Boiuna Luna). Se trata, sin duda, de una peculiar manera, diríamos, exuberante y violenta, de configurar una experiencia interior<sup>41</sup>.

Mise en question, mise en jeu, mise à mort, mise à nu. Tales algunos de los conceptos que Bataille supo acuñar para mas cabalmente denominarla<sup>42</sup>. Tomemos el de mise à nu, que designa el retorno de la mariée en el interior del corpus duchampiano pero también el de una transgresión que tiende su arco hacia la vanguardia latinoamericana hasta, de vuelta, alcanzarlo al mismo Bataille. Diríamos que esa podría ser una cabal definición de la mathesis del magazin, su desnudamiento. Se trata de una operación que es, al mismo tiempo, totalizante pero específica en la medida en que exhibe esa totalización como un gasto infraléve.

De esa manera, concluiríamos, se comprueba nuestra hipótesis inicial: el Pequeño vidrio y las estereoscopías son obras referidas a la ley, a una ley instituida para resistir a su misma violencia. Ese mecanismo alimenta, precisamente, la tensión de Dados que no es una tensión dialéctica o agónica, sino una tensión asimétrica o pos-agónica. Lo que en ella trabaja no es la acumulación simbólica sino su desincorporación, el exceso, desdoblado en el retard y el regard. Todo, en última instancia, remite en ella al punto del que derivan la ley y la vida, el punto indecible de un sujeto soberano pero en todo caso --o por eso mismo-- igualmente sometido a la ley. Un sujeto condenado a la experiencia como a una pesadilla.

La transgresión de Dados consiste pues en que el infinito significativo adviene al lugar en el que algo puede, como la ley o

como la vida, tanto significar como volverse insignificante. Esa ambivalencia, que coincide puntualmente con la ley del genio y la ley del género, l' impossibilité du fer<sup>43</sup>, traza el exceso de modernidad en la región, sus borras y sus sombras.

Como peculiar realización del eterno retorno, la mise à nu o desnudamiento se opone a la existencia discontinua. Es el medio celibatario de llegar a la expansión en puesta al desnudo soltero de una belleza de indiferencia pero es también un estado de comunidad que muestra la búsqueda incesante, laberintica, de una continuidad posible, un ser más allá del repliegue a sí. No hay en ese caso ni pudor ni posesión (del valor o de la historia) sino que, al contrario, la verdad se despliega como simple desposesión en el juego de intercambios que se suceden en el vaivén de las aguas.

A través del desnudamiento, como vemos, cierto erotismo, cierta pasión, pasa, se pone a la vista. Se convierte así en valor de pase o intercambio. Pero al pasar, al ser sólo punto de pasaje, es también experiencia de pasado, significativa de la negación de todo objeto. Con lo cual diríamos que el desnudamiento que nos permite la mathesis del magazin es, al mismo tiempo, modesto y ambicioso, abstracto y específico. En lo específico, nos permite leer más cabalmente ciertas experiencias contemporáneas<sup>44</sup>. En lo genérico, en cambio, nos persuade de que esas obras y sus eternos retornos, ya sean estéticos o anestésicos, configuran la explosión del cuerpo. El de una disciplina y el de una institución.

#### Notas

1. Carta a la esposa, Manola Garcia Huidobro, fechada en Nueva York, 10 de setiembre de 1945 in Epistolario. Ed. P.P. Zegers y T. Harris, Santiago de Chile, LOM, 1997, p.55
2. WALD, Pinie - Koshmar, Buenos Aires, s.l.e.1929. Traducción castellana: Pesadilla. Novela-crónica de la Semana Trágica. Buenos Aires, Ameghino, 1998.
3. Ver, a respecto del declive de la mirada, el estudio de Martin Jay, Downcast eyes. The denigration of vision in XXth century French thought. Berkeley, University of California Press, 1993.
4. Es interesante confrontar otros registros de la Semana Trágica. El realismo socialista, a través de Salas Subirat, apela a un deber ser revolucionario, el de la máquina sindical. En Pasos en la sombra (1926), novela severamente juzgada por Juan B. González, aunque recibida con simpatía por Mário de Andrade, el futuro traductor de Ulysses trata de retener la complejidad de un wake, sin conseguirlo en absoluto. El liberalismo reformista, por su lado, contrataca con un deber ser pedagógico, el de la máquina cultural. En el editorial de Nosotros de enero de 1919, leemos: "La tarea de reformar la mentalidad argentina, incumbe a la escuela, principalmente a la secundaria. La vida es una misión que el hombre debe cumplir austeramente. Nuestra escuela secundaria no lo enseña. La tenacidad en el esfuerzo, la contracción al trabajo, la disciplina rigurosa, son indispensables para el éxito. Nuestra escuela no lo enseña. Nada es estable, en el orden moral como en el material, y es quimérico pretender vivir en el pasado. Nuestra escuela no lo enseña. El porvenir solicita a los hombres, y la utopía de hoy es la realidad de mañana. Nuestra escuela no lo enseña. El mundo de mañana será de los prácticos, de los técnicos. Nuestra escuela no lo enseña. La República Argentina está enferma de burocracia. Nuestra escuela

debiera señalar ese cáncer. Está enferma de varias ilusiones. Nuestra escuela debiera desvanecerlas, en vez de fomentarlas. Está enferma de declamación. Nuestra escuela debiera combatir el mal. Hablar es pensar, y allí donde hay logomaquia y difusión, no hay pensamiento. Nuestra escuela cultiva la logomaquia y la difusión. Nuestra escuela enseña la letra y no el espíritu; inculca fórmulas y no hechos, palabras y no ideas; en su enseñanza falta lo fundamental: la conciencia histórica, la conciencia de que el mundo es un perpétuo devenir. El sentimiento de la continuidad del esfuerzo de las generaciones en el tiempo, y de la solidaridad humana en el espacio, no se adquiere en sus aulas".

5. Se trata de la nota 184 de Marcel Duchamp. Cito por la traducción de Ma. Dolores Diaz Vaillagou (Notas. Introd. Gloria Moure. 2a. ed., Madrid, Tecnos, 1998, p.159-160). La línea recta alude al hilo rojo de la historia, al problema de la tradición como traducción de una mirada, algo que sostiene toda la obra de Borges, por ejemplo.

6. Cf Notas, op. cit., p.45-9. La perspectiva tetra-dimensional, la del Tetrarca, es confrontada por la ley post-significante de la medusa 1900, Salomé.

7. Ibidem, p.109. El concepto plural de duraciones (étendues) se asocia paronomasicamente con una figura recurrente en sus especulaciones, le pendu femelle (la colgada o ahorcada, que es siempre femenina). En esa misma nota, la 135, tras hablar de múltiples duraciones (étendues) y de sucesión infinita de los tiempos, anota que el péndulo (pendule) de perfil junto al péndulo de frente permiten obtener toda una perspectiva de duración que va del tiempo registrado y recortado por medios astronómicos hasta un estado en el que el perfil es un corte (coupe) y hace intervenir otras dimensiones de la duración.

8. No es en vano que al redactar su ensayo sobre la conjuración sagrada para la revista *Acephale*, Georges Bataille copia en lo alto del texto, en epigrafe, una frase de Nietzsche ("Hoy, solitarios, vosotros que vivís separados...") cuya noción celi-bataria se conecta con otro ensayo de la época del mismo Bataille, "Le labyrinth".

9. Escribe Duchamp en su nota 255 que "A y B son los únicos tipos de indiferencia que como tales son el pasto (pâture) de los imanes (aimants, o sea, también, amantes), el motivo de discordia entre esas diversas atracciones". Ibidem, p.111.

10. Se trata, como veremos, de una metáfora de fuerte descendencia crítica. Analizando las lecturas benjaminianas de Kafka, Beatrice Hanssen destaca, por ejemplo, que Nietzsche celebró, de hecho, no sólo "the animal amnesia, chained as it was to the 'stake of the moment' (Pflöck des Augensbliccks), but the Genealogy of Morals sketched humankind's development from its beginnings as a healthy, forgetful animal to the genesis of its 'memory of the will', through which humans were turned into dyspeptics ' who cannot have done with anything'" A su juicio, esa noción retorna en la Carta sobre el Humanismo de Heidegger, cuando se alude a la abismal dimensión corpórea que vincula a humanos y animales, o en las notas de Adorno sobre Kafka, cuando se argumenta que, para retrazar la configuración de lo humano, el escritor checo tuvo que recorrer nuevamente la distancia entre lo fisiológico y la animalidad. Cf. HANSEN, Beatrice - Walter Benjamin's Other history. *Of stones, animals, human beings and angels*. Berkeley, University of California Press, 2000, p.147-8. Serge Guil-

bout ha analizado la metáfora de los insectos en un ensayo incluido en Epilogos y prólogos para un fin de siglo. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999.

11. En el número 3-4 de *Acéphale*, Bataille saluda no sólo el montaje de Barrault sino la escenografía de André Masson (responsable además por la asociación entre Dionisos y Minotauro) que destaca la fuerza y violencia de la existencia mítica. Recordemos asimismo que Masson se inspira en los grabados de José Guadalupe Posada para varios de los trabajos de ese momento, por ex, *Sacrificios*. El dato no es casual. La cultura hispánica representaba, a los ojos de Bataille, aquello que revitaliza y potencia la cultura de un tiempo en que el capitalismo no había acabado aún de separar a los hombres. Cf SURYA, Michel (ed) - *Georges Bataille, une liberté souveraine*. Paris, Fourbis, 1997, p.45.

12. Los manifestantes son más de 200.000. Veinte son enterrados en la Chacarita, decenas son heridos y millares detenidos en una represión que, se juzgaba, debía ser ejemplar. Cf. GODIO, Julio - *El movimiento obrero argentino (1910-1930) Socialismo, sindicalismo y comunismo*. Buenos Aires, Legasa, 1965.

13. BATAILLE, Georges - "A propos de Pour qui sonne le glas de E. Hemingway" in *Actualité*, 1, 1945, p.194.

14. MARTINS, Maria - *Deuses malditos I: Nietzsche*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p.34.

15. André Breton le traza un retrato con el que, en passant, responde a la disidencia bataillana. Contra el "viento de invierno" reivindicado por Caillois, Maria sería portadora de los Vientos tropicales de St John Perse. Cf *Le surrealisme et la peinture*. Paris Gallimard, 1965. Para los datos biográficos sobre la relación Martins/Duchamp ver la biografía de Calvin Tomkins, Duchamp (Barcelona, Anagrama, 1999) y el ensayo de Francis M. Naumann, "The bachelor's Quest" (*Art in America*, vol. 81, num. 9, set 1993, p.67-81.)

16. Catálogo de la exposición de Maria Martins en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, 1956. Según Antoine Compagnon, el ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte es un mero retorno de la teoría del ready-made de Duchamp. Cf *The Five Paradoxes of Modernity*. Trans. Franklin Philip. New York, Columbia University Press, 1994.

17. MARTINS, Maria - op. cit., p.3. Por otra parte, en su ensayo sobre Nietzsche, Martínez Estrada asocia igualmente celibato y arqueología cuando observa algo que podría también aplicarse a Duchamp: "es un puritano en filosofía, que va directo al texto de la naturaleza y del alma como a libros escritos en lengua musical, no matemática. Razona como un casuista; penetra en sus análisis mentales como en la reconstrucción de un palimpsesto". Cf Nietzsche. Buenos Aires, Emecé, 1947, p.23.

18. Retomo aquí ciertas ideas de DUVE, Thierry de - *Kant after Duchamp*. Cambridge, MIT Press, 1998.

19. Cf. HOLLIER, Denis - "De l' au-delà de Hegel à l' absence de Nietzsche" in SOLLERS, Ph. (ed) Bataille. Paris, 10/18, 1973, p.75-96.

20. DREIER, Katherine & MATTA ECHAURREN - *Duchamp's glass. La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. New York, Société Anonyme, Inc, 1944.

21. Mucho antes de encontrarse con Reverdy pero, añadiríamos, conociendo ya a Joyce o Pound, a quienes cita explícitamente, Huidobro confiesa: "había yo escrito y publicado en

Buenos Aires casi toda la primera parte de Horizon carré, en una plaquette titulada El espejo de agua, algunos de cuyos poemas, como El hombre triste y El hombre alegre lei en esa misma ciudad en el Ateneo Hispanoamericano el año de 1916" Cf CRUCHAGA SANTA MARIA, Angel - "Conversando con Ruiz Huidobro" Caras y Caretas, Buenos Aires, 25 oct 1919. Sobre la datación de El espejo de agua hay una antigua polémica que se creía zanjada después de la posición, contraria a la antedatación, de Rene de Costa. En Sobre Huidobro y las vanguardias (Santiago de Chile, Ed. Universidad de Santiago, 1994), Paulina Cornejo y Ana Pizarro, no sin cautela, parecen reabrir el debate y, a partir de documentos del archivo Huidobro, sugieren que el poeta habría manipulado datos sobre el año de publicación de su plaquette.

22. La construcción del balneario es saludada como "el recobro milagroso de su estuario" en un momento de muy particulares dificultades económicas. Un comentarista de la época, consciente de que lo moderno es un dispositivo regulador compensatorio, pondera que "no era poco restituir al pueblo bonaerense la posesión de su tal vez, única belleza verdadera: su río incomparable; pero es mucho más improvisarle, a la vera de la olvidada orilla, el concurso de un paseo, que pone sobre el ambiente la nota azul del arte", la fuente de Lola Mora. Es decir que la estereoscopia portátil de Duchamp, su auténtica Fountain, funciona como el valor infraleve de lo moderno, la contracara de una modernidad azul, rubeniana y pastichera de lo greco-romano. Se podría ver así materializado su deseo expreso de "cubificar Buenos Aires".

23. BARTHES, Roland "Le gros orteil" in Oeuvres Complètes. Ed. Eric Marty. Paris, Seuil, 1993.

24. Caras y Caretas. Buenos Aires, 18 nov 1918. Dos imágenes son particularmente interesantes. La que encabeza el reportaje, donde se ven dos torres de base cuadrangular, simétricas, alineadas sobre el horizonte, y la de la erupción del pozo 66 que configura una auténtica "promesse de bonheur"

25. Carta a Alfred Stieglitz de 22 de mayo de 1922.

26. "El teléfoto práctico deberá tener una especie de pantalla fluorescente con un marco F. más o menos espeso para impedir que la luz del sol o de que otro foco cualquiera borrase la imagen del interlocutor allí reflejada. Los agujeros H, irán perforados en un micrófono transmisor, de gran sensibilidad, ante el cual se hablará. Delante del teléfoto habrá una lente que servirá de cámara obscura y la imagen irá a reproducirse en la parte posterior de la cámara citada P, como lo es por la retina del ojo humano. Se trata, pues, de transformar las ondas luminosas en ondas eléctricas, para poderlas transmitir a lo largo de la línea al mismo tiempo que las ondas sonoras. Con este fin una lámpara R, colocada en la parte superior del teléfoto, reflejará los rayos sobre la cara del abonado; los rayos luminosos proyectados sobre la lente serán llevados al otro teléfoto alejado" En ese artículo de Caras y Caretas, "El teléfono de las imágenes", que apesar de la fecha de publicación (28 dic 1918) no es una broma de inocentes, se citan las experiencias de teléfoto en curso, desde la pionera de Dusand (1898) pasando por las de Belin (1907), Høglund (1912), Anderson (1912), Stille (1915) y Luinding-Lanen (1916). El principal problema del teléfoto, resumía el articulista, eran las películas de poca sensibilidad, razón por la cual auguraba que "pronto tengamos un teléfoto tan práctico y ase-

quible como el teléfono".

27. En una penetrante observación muy en sintonía con las ideas de Benjamin a respecto de la fotografía, Martínez Estrada argumenta que el recurso de Nietzsche a Dioniso tiene por objeto "limitar las adquisiciones ortopédicas del conocimiento a simple auxilio del hombre en la dramática búsqueda de respuestas, a evitar que se fijen imágenes rígidas de una realidad viva y cambiante, a no permitir que el hombre sea anestesiado por ninguna forma del saber como para olvidar su destino" (op. cit., p.36)

28. Tal el título de una tela de Courbet que expone en primer plano la vagina de una mujer recostada de la que tampoco vemos el rostro ni los miembros superiores. El cuadro fue, años mas tarde, comprado por Lacan que orgullosamente lo exhibía en la antesala de su consultorio en la rue de Lille. Señalemos en passant que antes de su matrimonio con el embajador Carlos Martins y su affaire con Marcel Duchamp, la mariée fue esposa del historiador Otavio Tarquinio de Souza, biógrafo de don Pedro II.

29. Martínez Estrada observa que Nietzsche elaboró su "sistema filosófico libre de todos los dogmas contrarios a la índole onírica del espíritu", según un modelo artístico, dice, que no habría repugnado a Joyce ni a Kafka. Es cierto que "el sostenido clima de alegoría" no basta para que su obra readquiera unidad arquitectónica material pero no es menos cierto que "Eisenstein crea esa misma polifonía para la lógica de los ojos" (op. cit, p.85-7)

30. A diferencia de Duchamp, la fundadora de la Société anonyme abunda en detalles sobre la represión policial en su relato testimonial Five months in Argentina from a woman's point of view. Nueva York, F.F. Sherman, 1920. Donde Duchamp muestra hartazgo, Dreier exhibe en cambio entusiasmo e inclusión, llegando a afirmar que nunca se sintió mas segura que en las calles de Buenos Aires en esos días de huelga.

31. C. Powell Miniggerode, que en 1941 invitó a Maria Martins a exponer en la galería Corcoran de Washington, señaló que entre las piezas allí reunidas figuraban varias Salomé's, "one a standing bronze in which the dancer holds at arm's length the head of St. John, which she examines with calm detachment; one a small seated terra cotta with a soft pink patina; and one a large life-size seated figure in tinted plaster which occupies the center of the room and which was completed only a day or two before the exhibition opened." Cf "Sculptures by Maria Martins", Pan-American Union Bulletin, v.75, num.12, dic 1941, p.683-4.

32. Retomando ideas de la segunda intervención de Genealogía de la moral, leemos: "Proyectante de sombra" / sociedad anonima de los proyectantes / de sombra / representada por todas / las fuentes de luz / (sol, luna, estrellas, velas, fuego--) / Incidentalmente: / diferentes aspectos de la reciprocidad -- asociación / fuego-luz / (luz negra, / fuego-sin-humo=ciertas / fuentes de luz / los proyectantes de sombra / trabajan en lo infraleve" Cf DUCHAMP, Marcel - Notas, op.cit., p.21

33. "Utilización / aparato para / registrar / coleccionar y para / transformar todas las pequeñas manifestaciones / externas / de energía (en exceso o desperdiciadas) (del hombre) / como / por ejemplo: El exceso de presión / sobre un interruptor, la exhalación / del humo del tabaco, la crecida/ del cabello y de las uñas, la / caída de la orina y de la mierda / los movimien-

tos impulsivos de miedo, / de asombro, la/ risa, la caída de las lágrimas, /los gestos demostrativos de las manos, / las miradas duras, los brazos / que cuelgan a lo largo del cuerpo, / el estiramiento, la expectoración / corriente o de sangre, los vómitos / la eyaculación, el estornudo / el remolino o pelo rebelde, el ruido al / sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos / ira, silbido, suspiros, bostezos" Cf DUCHAMP, Marcel - Notas, op. cit., p.155. Recordemos que el Paysage faufif, que Duchamp intercambia con Maria Martins, es una superficie de terciopelo donde una mancha amorfa siempre inquietó por su enigma hasta descubrirse recientemente que se trataba de esperma.

34. IDEM - ibidem, p.119-123.

35. OYARZUN, Pablo - Anestésica del ready-made .Santiago de Chile, LOM/ARCIS, 2000,p.122-5. Dreier y Matta argumentaban que los vidrios duchampianos, al desconsiderar( disregard) el uso normal, liberaban asimismo el poder de visión.En ese sentido--explicitan--"the spectator is no longer an on-looker--he is an actual participant. It must however be realized that the liberation from outworn modes of experiences comes in proportion to the sensitivity, as well as to the intensity of the act of consciousness on the part of the on-looker" (op. cit.)

36. Maria Martins, la mariée, atribuye esa misma disposición, visible en las notas 208 a 289, a Nietzsche y nos propone una peculiar manera de leer a Kant after Duchamp: "Kant, diz, se vangloriava de haver descoberto no homem a facultade de raciocinar a priori e ainda mais, tal como Platão, buscava encontrar, para definir o absoluto, uma forma tao indiscutível como a própria verdade. Nietzsche demonstra, então, que só pelos sentidos não se poderá jamais provar a Verdade eterna e imutável, como não se a poderá demonstrar só pelas leis científicas. E Kant, segundo ele, conseguiu apenas definir o absoluto por meio de palavras. Os problemas fundamentais da filosofia, afirma, não nos devem inquietar porque são insolúveis. Os novos filósofos, de que o mundo tanto necessita--concluye Martins, pensando seguramente en Duchamp--jamais cuidarão de verificar se uma opinião é ou não verdadeira, mas buscarão provar sua utilidade ou sua perniciosidade" (op.cit.,p.72)

37. Uso dos de los abundantes ejemplos reunidos por Lehman Nitsche en una obra que publicó en Alemania, con el pseudónimo de Victor Borde, en 1921, Textos eróticos del Rio de la Plata. Ensayo lingüístico sobre temas sicalípticos de las regiones del Plata en español popular y lunfardo recogidos, clasificados y analizados por su autor. Cito por la traducción de Liberia Clásica (Buenos Aires, 1981).

38. La última película de Debord, In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni, adopta un palíndromo tal como los discos en rotorelieve de la película de Duchamp. Se anudan así el juego verbal y el laberinto moral ya que la frase latina proviene del vuelo atontado de unas moscas seducidas por una luz que, al igual que la masa viscosa de Nietzsche, no pueden abandonar.

39. Entre 1918 y 1931, Lehman-Nitsche publica en fascículos de la Revista del Museo de La Plata sus trabajos de campo, recogiendo la lectura celeste de varias culturas aborígenes, entre otras,las de los maticos, tobas, mocovíes, chiriguanos o vilelas. Si hay lectura es porque previamente ha habido escritura, argumento iluminista y relativista que toma a los indi-

genas como alternativas redefinidoras de la sensibilidad para el conjunto de la sociedad. En su estudio sobre la Osa mayor, el etnógrafo reúne, por ejemplo, la leyenda de Macunaima que toma tanto de la fuente de que más tarde se servirá Andrade,el libro de su compatriota Koch-Grunberg,Vom Roraima zum Orinoco. Mythen und Legenden der Taulipang- und Arikuna-Indianer (1924) , como de una investigación sobre el animismo en la Guyana (1908-9) del norteamericano Walter Roth.Aunque no publicados en forma de libro, esos trabajos de Lehman-Nitsche serán retomados años más tarde por Alfred Métraux, íntimo amigo de Bataille y responsable por su aproximación a las teorías de Mauss, cuyos cursos frecuentaron en conjunto. Consultense, en ese sentido, artículos tales como "El universo y la naturaleza en las representaciones míticas de dos tribus salvajes de la República Argentina(Tucumán,1935) o Myths of the Toba and Pilaga Indians of the Gran Chaco (Philadelphia,1946).

40. MINNIGERODE, C. Powell - "Sculptures by Maria Martins" op. cit., p.684-5.

41. Maria Martins sostiene que Ariana (Iara) es para Dionisos el equivalente de lo comunitario, es decir, la vida en la muerte ya que el filósofo, "só,vivendo sempre sua solidão na ânsia de dar, sem jamais encontrar receptáculo, sofreu o drama dionisiaco do amante eternamente a busca de Ariana". Ejemplifica su razonamiento con el Nocturno y con el ditirambo "Antes del amanecer", donde ve la lucha entre opuestos, a veces cooperante, a veces destructiva, cuyo éxtasis se sitúa hacia el final del poema que"na descrição do jogo de dados, simboliza a ação lúcida do acontecer cósmico que é brinquedo, ludus, realizado pelos divinos jogadores"Cf Nietzsche, op. cit.p.61-6. La observación, que enlaza el código lúdico de los dados mallarmeanos, la dispersión estelar macunaímica y los conceptos aleatorios del ajedrecista Duchamp, muestra que todas esas experiencias provienen de una común disposición de conocimiento, el carácter celibatario (ibidem,p.32). La experiencia interior celibataria consistiría así en encontrar (o sea reencontrar) una "substancia incandescente e primitiva que contenha todas, e da qual nascem todas as coisas"(ibidem, p.91)

42. Cf WAHL, Francois - "Nu, ou les impasses d' une sortie radicale" in SOLLERS, Ph. (ed) - op. cit.,p.199-242.

43. Interrogado por Denis de Rougemont sobre como definiría el genio, Duchamp respondió con ese calembour que, bifidamente, señala la imposibilidad de hacer y la imposibilidad del hierro.Cf ROUGEMONT, Denis de - "Marcel Duchamp mine de rien", Preuves, a.18, num. 204, Paris, feb 1968,p.43-7.Por otro lado, no olvidemos, como dice Derrida, que la ley se enuncia en femenino y ça me regarde. Cf DERRIDA, Jacques - "The law of genre" in Acts of Literature, Ed. Derek Attridge-.New York, Routledge, 1992, p. 221-252.

44. Pienso no ya en la más óbvia línea de fuga cortazariana sino en la de textos como Lo stereoscopio dei solitari de J. Rodolfo Wilcock (Milano, Adelphi,1972) cuya traducción al castellano acaba de ser publicada por Edhasa (Barcelona,2000) o C' est toujours les autres qui meurent, la novela policial de Jean-Francois Vilar (Paris, Fayard,1982).

Sr. artista, galerista, curador y  
¿porqué no?... funcionario

# no gaste pólvora en chimangos

contacte ramonamente al mundo del arte

Anuncie en ramona “donde pasa la cosa”

Anuncie muestras en ramona semanal

Invite a su inauguración por e mail personal

Fotografíe su obra y póngala online

Utilice el mejor mailing electrónico para arte

Reciba 2500 visitas mensuales en la web

Combos convenientes

INFO:  
ramona@cooltour.org con “servicios” en el asunto

# Rose Sélavy mise à nu par le Capitaine Nemo

Por Alfredo Prior

## 1. Introducción

**M**arcel Duchamp arriba a Buenos Aires en septiembre de 1918. Procura alejarse de la guerra. Permanecerá hasta junio de 1919.

Aquí realiza solamente tres obras: *Stéréoscopie a le main, A regarder d'un oeil* (estudio para la esquina derecha inferior del Gran Vidrio) y las Instrucciones para el Ready-made malhereux, que envía a su hermana Suzanne.

Acerca de la relación de Marcel con Suzanne escribe Arturo Schwarz<sup>1</sup>:

"Para obtener pistas sobre cuál de las tres hermanas de Duchamp fue el objeto de su inconsciente amor incestuoso, debemos retornar al cuadro *Muchacho y muchacha* en primavera. Resulta obvio a quién le está dedicado. Para saberlo basta leer la línea en el reverso de la tela. Dice: *A toi ma chere Suzanne*. El cuadro fue el regalo de bodas a su hermana Suzanne. Hay un espacio insólitamente largo entre la palabra *chere* y *Suzanne*; si recordamos su gusto por los juegos de palabra podría sustituirse la palabra *chere* (querida) por su homónimo *chair* (carne). Podríamos considerar esta dedicatoria como una reafirmación de la indivisible unidad física entre Marcel y Suzanne, quien en este juego se convierte literalmente en la carne misma de Marcel.

En este cuadro quedan en evidencia los sentimientos de Duchamp ante el primer matrimonio de Suzanne, que había sido su compañera de juegos y modelo favorita. Algunos años más tarde, cuando Suzanne contraiga segundas nupcias con el pintor Jean Crotti, amigo de Marcel que era vagamente parecido a él, habrá otra ocasión para manifestar su estado de ánimo ante esta segunda "traición" de Suzanne.

Duchamp le escribe desde Buenos Aires, dándole instrucciones para construir lo que podía ser considerado su regalo de bodas: *Ready-made malhereux* (1919). Le transfirió así el poder que hasta entonces se había reservado para sí exclusivamente: crear ready-mades; pero el proceso de identificación no se limita al título, que declara la infelicidad de Marcel. El destino de este ready-made es análogo al de *La Esposa del Gran Vidrio*: ser destruido. El ready-made infeliz era un libro de geometría que debía quedar colgado del balcón de la casa de Suzanne, y destruirse por la acción de los agentes atmosféricos. El significado del regalo - un libro de geometría que recordaba los días de escuela, la adolescencia, cuando los dos jóvenes no estaban separados por la intrusión de una tercera persona - debe de haber sido evidente hasta para Suzanne, que lo copió en un cuadro (que es lo único que queda de este ready-made) para salvarlo de la destrucción material y del olvido. Lo que notamos es la tendencia expiatoria presente en este caso de incesto: por haber deseado a su hermana, el artista se castiga, mediante la destrucción de la obra con la que se identifica."

Otra de las obras que emprende Duchamp en Buenos Aires es la confección de un juego de ajedrez. Fabrica todas las piezas,

pero no puede concluir el alfil, porque tallar la "ranura" que caracteriza a esta pieza le resulta extremadamente difícil.

Uno de los lugares a los que concurre asiduamente en sus noches porteñas es un cafetín del Bajo, situado en la calle 25 de Mayo, el *Nautilus*. Traba amistad con su dueño, John Ashbery, un ex marino irlandés a quienes los parroquianos conocen con el apodo de "Capitán Nemo". En un reservado juegan al ajedrez hasta altas horas de la noche.

La presente obra se inspira en la concepción teatral de *Omote Akira*<sup>2</sup>.

En las obras de este autor el piso del escenario cumple un papel protagonista. En mi caso opté por un suelo de vidrio, acorde con el tema tratado. Sobre él tracé con sal fina una reproducción a escala de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Los actores están calzados con coturnos de plomo, que al mismo tiempo que ralentan sus movimientos, astillan el vidrio a su paso. Cabe señalar que el vidrio debe cambiarse en cada representación.

John Ashbery recita fragmentos de *Autorretrato* en un espejo convexo, de su homónimo, el poeta norteamericano. La voz del actor ha sido previamente grabada y el intérprete se limita a hacer fonomímica.

Un auspicio de Canon permitió representar la obra en el Festival de Barranquilla. La condición impuesta por el sponsor fue que alguno de sus productos apareciera en escena, así que muní al Coro con cámaras fotográficas - emblema retiniano si los hay. Para obtener un subsidio mayor al estipulado, agregué nuevas líneas en las que figurara la palabra "Canon", la cual era pronunciada a viva voz por los actores. Para no dar cabida a dudas sobre el carácter comercial de la mención, cada vez que la marca era anunciada, los actores detonaban los flashes<sup>3</sup>.

### Notas

1. Marcel Duchamp por Arturo Schwarz, Fratelli Fabbri Editore, Milano, 1968.
2. Ver Tokonoma 1: *Omote Akira* La Tierra Baldía de T.S. Eliot, versión e introducción de Alfredo Prior.
3. Para las siguientes representaciones sigue vigente esta actitud, aun cuando ya el auspicio empresarial ha caducado.

## 2. Libreto

### Personajes

Capitán Nemo

Rose Sélavy

Suzanne

Coro de los hermanos retinianos

El coro de los Hermanos Retinianos está compuesto por siete actores vestidos con los arquetípicos trajes de buzo. Colgadas del cuello llevan cámaras fotográficas cuyos flashes disparan hacia los espectadores en las partes indicadas. Al comenzar la acción están ubicados en una hilera al fondo del escenario, sentados sobre monitores de video que emiten docu-

mentales sobre el mundo submarino, y que tiñen la escena con una luz azulada.

El capitán Nemo está vestido de negro. Su mano derecha es una prótesis más grande que el tamaño de su cabeza. En la izquierda sostiene un libro diminuto al que simula leer cuando le corresponde un parlamento. Su voz está grabada y por lo tanto se limita a mover la boca.

La voz de la grabación fue transmitida vía telefonía móvil desde un sótano hasta el estudio de grabación. No han sido eliminadas las interferencias e impurezas de sonido.

El vestuario de Rose Sélavy corresponde a la caracterización propuesta por Duchamp, según consta en varias fotografías. Suzanne está vestida de novia.

A un costado del escenario, enmarcado por un halo de luz rectangular un submarino nacarado (debe semejar a "un caracol en un rectángulo de agua nocturno").

NEMO: Como hizo el Parmigianino, la mano derecha más grande que la cabeza, adelantada hacia el espectador y replegándose suavemente, para proteger lo que anuncia.

CORO DE LOS HERMANOS RETINIANOS: Canon (Flashes) teje el tiempo- Nautilus dorado: Hilo.  
Canon sin (Flashes) sangre, seda que borra:  
auscultado el ojo  
el enigma se desvía.

NEMO: La mano derecha más grande que la cabeza, adelantada hacia el espectador y replegándose suavemente para anunciar lo que oculta, en el momento en que nuestra atención se ahueca.

CORO: Unos cristales emplomados, flotantes vigas, pieles, muselina plisada

RROSE: Plegadas musarañas

SUZANNE: y un anillo de coral corren unidos en un movimiento sobre el que se apoya el rostro.

NEMO: Círculo que en nieve se abre,

RROSE: y se abría,

NEMO: que flota acercándose y retirándose como la mano, sólo que está en reposo. Es lo que está sustraído. Dice Vasari:

RROSE: Vasari dijo.

NEMO: Rastro absoluto, firmeza mentida del espejo.

RROSE: El espejo se olvida.

NEMO: Su puerta al cambiante pontífice entreabre.

SUZANNE: ¿Cambiante?

¿Pontífice?

¿Entreabre?

Digo yo...

NEMO: Dice Vasari:

"Francesco se puso un día

a sacarse su retrato, y se miró con ese propósito en un espejo convexo, como los que usan los barberos."

RROSE: El ojo no ve al ojo ni al pintor que lo celebra y desconfía de ese alumbrado hoy donde el reflejo habita.

CORO: Nublar el foco, el cristal, la obstructora bola de los propósitos. He aquí la familiar presencia de lo que se olvida: márgenes corroídos de las cosas que perfectas una vez nos parecieron.

NEMO: Franceso puesto a mirarse un día adelanta su mano

CORO: Propósito convexo

NEMO: dice Vasari, "hacia el espejo que le tiende su barbero".

RROSE: Cabelleras, barbas, desterradas del aire que las crea, del aire que les miente -pausas del fumar- y en cada parcela adentra su pocillo, y no pudiendo igualar o explicar la acción, por qué habría

SUZANNE: igualarse todo a una y sola sustancia, uniforme, no magma, de interiores.

RROSE: Francesco se puso un día a sacarse, y fue retrato.

NEMO: Mandó a un tornero que le hiciera una bola

SUZANNE: Dijo una.

NEMO: de madera, y tras partirla por la mitad tuvo dos bolas, de las cuales una a la mitad redujo -dice Vasari- "y con gran arte se puso a copiar cuanto veía en el espejo".

CORO: Nubla el foco, el cristal, la obstructora bola del canon (Flashes) y los propósitos.

NEMO: Así el espejo averiguó callado  
-principalmente su reflejo, cuyo el retrato  
es el reflejo una vez quitado.

RROSE: ¿No es la curva, oh Farnesios, traición confitada  
que el espejo reúne, ciego, o navega desterrado?

NEMO: Timbre ausente, redoble en sus extremos,  
taller, seso.

RROSE: La mano que por el aire líneas impulsa  
y ahora al caracol del Canon lleva.  
(Flashes)

CORO: Un caracol que entierra  
firme oído en la seda del estanque.

NEMO: El estanque,  
mi cerebro.  
Mi taller el cerebro donde el caracol su peso de Gran Pirámi -  
de suspende.  
Francesco puso un día a sacarse su retrato.

SUZANNE: Sacado el retrato y Francesco: autorretrato.

RROSE: Autorretrato, tema, rocío  
"y sin embargo..."  
Sobre la piel del nenúfar del espejo el rocío es obra.

NEMO: Canon (Flashes) sin sangre -seda que borra  
la perfección y de rodillas muere-  
acércate y retírate,  
flota en reposo.

RROSE: ¿Presuntuoso ápice de la sonrisa?  
¿Mensurable destello?  
¿Superficie?

NEMO: Adelantado y replegado anuncio,  
envuelto brillo.  
Lo que oculta el sueño perfección hermana.

CORO: La hermana es la ranura no tallada del inconcluso alfil,  
la viuda fresca que mira caer la lluvia  
sobre los restos de un desdichado euclides.

RROSE: ¿Delicadas mallas -Elle a chaud-  
la mano arqueada?

CORO: Estatua de sal que se incorpora  
a los codos del hermano cuando duerme  
cada noche forma una indivisa rama de estatuas,  
la hermana.

RROSE: ¿Mensurable destello,  
enmascarado?

CORO: Brechas oscuras se abren, entonces, en el lecho.  
Brechas por las que pueden entreverse  
a los barrotes que cantan en la panza de las jaulas.

NEMO: Las gargantas se esmaltan al nombrar estos barrotes

amasados con el limo de todos los nilos.  
El brasero donde se han fraguado  
aún no se ha encendido, pero

RROSE: esta bastilla de fósforo calcina nuestros bolsillos.

CORO: La hermana es la bastilla del inconcluso alfil:  
su ranura no tallada.

RROSE: Astillada troupe de solteros la persiguen  
mientras nuestra casa se desmorona e indolente  
ante los singulares engranajes que remachan los visillos de  
su puerta  
no se asombra -Ella

CORO: la Gran Máquina de salar chocolate avanza

RROSE: a través de los visillos,

SUZANNE: la luminosa ciénaga del pasillo

RROSE: y los pasillos

CORO: (de la escalera).

RROSE: Fanelas encendemos para hacer más claro aún el  
detenido ámbar de su huida.

SUZANNE: Pero indefinidamente se prolonga.

CORO: La escalera.

RROSE: A un almiar conduce donde el hermano vela.

CORO: Doblemente viudo,

RROSE: fresco,

SUZANNE: y soltero.

CORO: Fijeza de la luz.  
Pequeña nieve de la luz.  
La hermana tiende en el cordel del oído una pregunta sin res-  
puesta.

NEMO: Sordo es el espejo.

RROSE: Mas...  
¿el narrador de la historia estaba escrito?

NEMO: Brilla hoy bastante esta envoltura  
para mantener suposición a certeza unida:  
"Hace mucho, ya mucho tiempo,  
que la memoria soñaba a su modelo  
y tan sólo lo que veía decidió reflejar en el espejo."

CORO: Adelantado y replegado anuncio, envuelto brillo.

NEMO: Lo que oculta el sueño perfección ahueca.  
Donde dormita el tiempo  
oscuridad reanuda

RROSE: araña,

NEMO: hermana

CORO: y suma.

RROSE: Cáscara y burbuja sin clima ni reloj,  
cristal mascado.

CORO: En su celo,  
desterrada entre pausas del fumar  
que la crean y le mienten,  
en la noche de su estanque  
anticipa la novia el reflejo que la hermana

NEMO: al humo coniforme, al hacia dentro  
en ceniza aísla.

CORO: Noh la parida roca  
partida y doble

NEMO: donde aceites resbalan y perfumes prestan  
rebrillo a lo robado.

RROSE: No lo que hincha para robar:  
el violín prestado.

SUZANNE: A su puerta tiene dos bolas, firme oído.

CORO: No habla del fuego  
donde riza el zorro su rabo suspirado.

RROSE: El mañana es fácil sin entrantes.  
Simulador del tiempo el ojo proclama que todo es superficie.  
Algunas vigas flotantes perpetúan  
plateada mancha, accidente, placer, medida,  
muselina, coral, plegados,  
cambiantes estaciones, luz tras niebla,  
hojas arrancadas de las ramas del recuerdo.  
En esto veo no sólo el caos y el plateado aletear  
donde dormita Canon. (Flashes) La presunción de alumbrar  
que oscuridad reanuda  
al desconfiado pintor -araña y suma  
de cáscara, burbuja, habitación sin clima ni reloj-  
sale del sueño y se prolonga en desdichada burla.

NEMO: Mas

¿el narrador de la historia estaba escrito?

¿Escrita La Gloria y de qué manera  
se la comió Francesco  
entre las ocho y las nueve  
adelantada la cabeza  
partida por la mitad y reducida  
al tamaño del espejo, su reflejo?

RROSE: Cuánta gente vino y explicar la acción de igualar no  
pudo,  
firme pero oblicua aceptaré  
como a mi propio espectro.

CORO: Francesco puesto un día a sacarse fue retrato.  
Sacado el retrato y Francesco: doblemente Francesco,  
autorretrato.

NEMO: Autorretrato, tema, rocío  
"y sin embargo..."  
sobre la piel del nenúfar obra el espejo del rocío.  
Francesco se puso y el espejo  
decidió reflejar tan sólo lo que el veía,  
que fue suficiente para su propósito: barniz embalsamado de  
la imagen,  
proyectado en un ángulo de 180 grados.  
Hora y densidad de la luz lo conservan,  
intacto en la fugaz ola de llegada.  
Rostro vivaz que el alma asienta,  
máscara y frío, grifo de los sueños.  
Pero ¿hasta dónde puede por los ojos flotando  
regresar su nido el cuerpo a salvo?  
El espejo es sordo al sonido,  
lo bastante al menos para oír  
que el alma es una cautiva,  
tratada humanitariamente, sí,  
en suspenso mantenida e incapaz  
de avanzar mucho más lejos que la mirada cuando intercepta  
el cuadro.  
Descompuesto en eco y remolino,  
sordo temporal, tiempo encarnado,  
de este combate un zumbido queda.

(Flashes)

(Flashes)

(Flashes)

Buenos Aires, mayo 1993

## El día que Rrose Sélavy se convirtió en esquimal

Por Rafael Cippolini

Por unas horas, no hace tanto, pude convertirme en esquimal y metamorfosearme en una pluralidad de entes denominados "los Hermanos Retinianos". En realidad, estaba suplantando a siete actores vestidos con trajes de buzo y me divertí como nunca: mi tarea consistía en recitar un largo y maravilloso texto y disparar insistentemente un flash contra los ojos de los espectadores. Esto pasó en la primavera de 1997, al mismo tiempo que sa-

lía el número 5 de la revista Tokonoma, cuando Prior me convocó (junto a Arturo Carrera, Liliana Lukin y Sergio Pángaro, entre otros) para una performance en el Museo de Arte Moderno que consistió en dar vida a un texto: "Rrose Sélavy mise à un par le Capitaine Nemo". Seguimos las instrucciones al pie de la letra, sólo con algunas mínimas modificaciones que introdujo el mismo Prior. No exagero si afirmo que fue uno de los días más felices de mi vida.

# Duchamp y el exilio

Por Remo Bianchedi

Presentación

Aquí va la entrega para el n° 16 de la ramona. recién entramos en calor. en este capítulo llego hasta el capítulo que le toca la Ella. la siguiente entrega sigue con "la Ins cripción desde lo alto", el "Vestido transparente de la Novia", "Los Solteros", hasta llegar al final, hasta que la maquina se detiene en un absoluto silencio. the end.

duchamp es un virus. nada lo detiene. vos acercaste el fósforo a la mecha. veremos ahora la dimensión de la explosión que festejaremos arrojando peces al agua, devolviendo las frutas a sus árboles respectivos, devolviendo al quehacer humano su capacidad de goce-oficio-imaginación-humildad.

para mí publicar este texto ha sido poner un punto final al Exilio. ya se terminó, ya puedo respirar en paz, ya puedo sonreír sin dar explicaciones. ahora nos resta todo un milenio por adelante. sería bueno poder imaginar y diseñar qué va a pasar mañana. la vida en capítulos.

manu chau desde su estación esperanzada me acompaña mientras escribo.  
fuerte abrazo, remigio.

Segundo mail

...de a poco voy comprendiendo lo que tu primer mail sobre el asunto duchamp ha logrado desencadenar. es grato saberlo. que cada uno desde su refugio comience a decir, escribir, pensar en Duchamp ya es una piedra fundacional para un debate más amplio sobre el significado de la práctica artística. lograr una vida cotidiana duchampiana sería para mí ya un buen logro.

como te dije ayer el Gran Exilio finalizó. ahora, como un recién llegado, acomodo los muebles de mi nuevo "Heimat", ordeno los libros por el color y la tipografía de sus lomos. pongo música. el perfume del cannabis acompaña a este cuerpo que se sienta en silencio y con los ojos bien abiertos observa donde está.

"todo termina con un libro" decía mallarmé. haré lo que a mí alcancé esté para que todo termine con una Fiesta.  
un fuerte abrazo, remigio.

## La Novia-Noria

Notas acerca del "Gran Vidrio" de Marcel Duchamp

Por R. B.

(continuación; ver ramona n° 15)

4.- El "Vidrio" mismo, leyes, principios y fenómenos.-

"Cualquier símbolo es 'lo muerto de la cosa'.", Hegel, citado por Leopoldo Panero.

"El emisor recibe del receptor su propio mensaje en forma invertida.", Jacques Lacan.

"Para poder estar desnudo hace falta no tener cuerpo.", Leopoldo Panero.

"La "Novia" puesta al desnudo es un "retardo" en vidrio singular. Divide el soporte en dos mitades, dos géneros que obedecen a regímenes opuestos: el régimen de apropiación: el que continuamente se apropia de lo muerto, dinero o cadáver, de aquello que resulta extraño, diferente; y, el régimen de excreción: el que continuamente se desposee, el esclavo.", Anatol Lotana, "La memoria invertida de Marcel Duchamp", Edición del autor.

"El silencio, Max, siempre termina hablando.", Anónimo.

"El Gran Vidrio se trataba de una constante lucha para llevar a cabo una exacta y total escisión.", Marcel Duchamp.

Partida de Nacimiento.

Nombre y Apellido: La Mariée mise a un par ses Célibataires, mème.

Técnica: óleo, barniz, láminas de cuero, hilos de plomo y plata sobre vidrio dividido en dos partes. Montado en dos paneles de vidrio y marco de acero.

Dimensiones: 277,5 x 175,8 cms.

En el reverso del panel inferior, sobre el "Molinillo de chocolate" esta escrito: "LA MARIEE MISE A UN PAR SES CELIBATAIRES, MEME. MARCEL DUCHAMP/ 1915-1923. Inacabado - roto 1931 - reparado 1936."

El original reparado por Duchamp no es transportable dada su extrema fragilidad.

Legado: Katherine S. Dreier, Museo de Arte de Filadelfia, Estados Unidos.

Con el propósito de que esta obra sea expuesta en otros lugares Duchamp autorizó la reproducción a escala real en solamente dos ocasiones. La primera reproducción fue realizada por Ulf Linde en 1961 para su exhibición en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo (17 de mayo de 1961) y, la segunda llevada a cabo por Richard Hamilton en 1966 para la retrospectiva de Duchamp en la Tate Gallery de Londres (18 de junio al 31 de julio de 1966). Para esta ocasión Hamilton produjo dos copias de detalles del Gran Vidrio: los "Testigos oculistas" y de los "Tamices".

En 1967 la Editorial Petersburg de Londres editó 50 serigrafías numeradas sobre planchas de vidrio. La edición fue firmada conjuntamente por Duchamp y Hamilton.

#### La Novia que reclama un deseo inteligente

Queda claro, entonces, que el Vidrio no es para ser visto. Duchamp opina necesaria la consulta simultánea de sus notas contenidas en la "Caja Verde" (septiembre de 1934, París). Contiene 93 documentos entre fotografías, dibujos y textos manuscritos realizados entre 1911 y 1915, como así también una reproducción del Vidrio. "La conjunción de las dos cosas –el Vidrio y las notas- hace desaparecer por completo todo el aspecto retiniano que no me gusta nada.", Marcel Duchamp.

Esta otra "mirada" es uno de los aspectos que sobresalen en esta investigación sobre un modelo de obra que reniega ser objeto de observación (adoración) para mudar en objeto de uso, de invención.

El espectador comienza a actuar. Se complica en lo que mira.

La declaración de Lautremont: "La poesía debe ser hecha por todos." Encuentra en Duchamp una buena ilustración. Joseph Beuys, en un escalón posterior de la historia ratificará en otras palabras lo antedicho: "Todo hombre es un artista."

Como sucede con todo acontecimiento multitud de personas han aportado su interpretación al Vidrio. Sobre el tema, Duchamp, dejó en claro que "cada uno de ellos ha dado a su interpretación su nota particular, que no es obligatoriamente falsa, ni auténtica, que es interesante, pero únicamente interesante si consideramos al hombre que ha escrito esa interpretación. Se cree, una u otra, según si se está de acuerdo con el autor."

Creyente del mandamiento "no todo lo que entra por los ojos es bueno" determiné describir, paso a paso, las leyes, los principios y los fenómenos que determinaron mi propia experiencia con el Vidrio. Sus actores, su escenario, movimientos y parlamentos, sus funciones.

#### El título

Duchamp otorga una relevancia definitiva a los textos que nombran sus trabajos, siendo generalmente ellos quienes otorgan sentido a los mismos. Un significado carente de desplazamientos. "Exacto", como le gustaba decir .

Leyendo de derecha a izquierda lo que primero se encuentra es un adverbio: "même". Este es un adverbio indeterminado que representa, quizás, duda y acción a la misma vez. "Ni el mismo ni el otro". Duchamp lo aclara mejor: "es la más hermosa demostración del adverbio: no tener ningún significado." Mêmes en castellano puede ser traducido como : aún, mismo, inclusive, da lo mismo, etc.

A continuación la expresión "mise a nu" (puesta al desnudo) adquiere en francés un significado menos categórico y más amplio. Excede la traducción de "desnudada" . "mise en scene" (acto público, puesta en escena), "mise a mort" (ejecución), "mise à feu" (encendido), "mise en boite" (en conserva), "mise en service" (puesta en funcionamiento), entre otras derivaciones.

La condición de "Celibataire" (soltero, célibe) determina la diferencia radical entre la Novia (expuesta, pero no penetrada) y "sus" nueve Solteros incapacitados de tocar, sentir y determinar.

La Novia (la Recién Casada), finalmente, responde a dos elementos básicos: el mecánico y el sexual.

Esto sobre el título. Las piezas que constituyen el organismo del Vidrio: el mito, el acto público, el usufructo del goce, el pudor técnico, la operación de observar y dejarse observar. Mirada especular. Mirada de ida y de vuelta. Ballet mecánico.

#### El escenario

Un vidrio doble dividido horizontalmente en dos partes casi iguales.

La parte superior corresponde al dominio y la autoridad de La Novia y, la inferior al reducto de Los Solteros.

En este caso arriba y abajo son conceptos de escéptica relatividad, pero miembros de una misma función, valores dependientes del conjunto en el que actúan. El Vidrio mismo (même) es para mirar al través.

#### El elenco definitivo

La Novia, en los papeles de "Deseo Blanco", "Motor", "Máquina Agrícola", "Depósito de combustible amoroso", "Ahorcado Hembra", "Avispa", entre otros y, se presenta como "Apoteosis de Virginitad" o "Deseo ignorante".

Los Solteros son nueve en total (múltiplo de tres). Representan nueve oficios de supuesta exclusividad masculina: gendarme, guardia de infantería, policía, sacerdote, mozo de bar, jefe de estación de tren, empleado de correo, mayordomo y sepulturero.

Se los conoce también bajo los apelativos de: "Máquina Soltera", "Cementerio de Libreas y Uniformes" y, "Nueve Moldes Machos".

Otros actores: "La Vía Láctea" o, "Inscripción desde lo alto" o, también llamada "Vía Láctea color carne"; la "Luz de gas"; "La Carreta-trineo-trampa"; "Los Tamices" o, "Sombrillas"; "El Molinillo de Chocolate"; "Las Tijeras"; "Los Testigos Oculistas" y,

para terminar "Los nueve Tiros".

El resto son fragmentos de la obra que jamás fueron pintados: "La Cascada"; "El Combate de Boxeo"; "El Juglar de la Gravedad"; "La Salpicadura"; "La Escultura de Gotas"; "El Sistema Lincoln-Wilson"; "El Vestido de Novia Invisible" y, "Las sombras proyectadas".

El Vidrio se inicia en 1912 y, en el año 1923 es dejado "definitivamente" inacabado.

Las primeras semanas como empleado de una biblioteca coinciden con los comienzos del Vidrio, con su determinación de "no pintar cuadros ni venderlos". Para Duchamp "todo se había terminado", solamente le interesaba el Vidrio, nada más que esa transparencia en especial.

"La idea general es, pura y sencillamente, la ejecución. No se trató nunca de hacer otro Manifiesto de Nueva Pintura".

"El Vidrio es la proyección de una cuarta Dimensión invisible, puesto que nos se puede mirar con los ojos. Como se puede pintar la sombra de una cosa de 3 dimensiones, un objeto cualquiera, como la proyección del sol sobre la tierra crea 2 dimensiones, por simple analogía intelectual consideré que la cuarta Dimensión podía proyectar un objeto de 3 dimensiones. Dicho de otra manera: que todo objeto de 3 dimensiones, que podemos ver fríamente, es una proyección de una cosa de 4 dimensiones que desconocemos.

Se trataba de un sofisma, pero al fin de cuentas, era una cosa posible.  
El Gran Vidrio es la proyección de un objeto de 4 dimensiones."

En 1926 el Vidrio es expuesto por primera vez en la "Exposición de Arte Moderno" del Museo de Brooklyn. Al poco tiempo pasa a manos de Walter Arensberg (amigo y mecenas de Duchamp). La forma de pago es la siguiente: el costo del alquiler del pequeño departamento, en el que Duchamp habita, durante el plazo de dos años.

Posteriormente Arensberg le vende el Vidrio a Katherine S. Dreier, promotora con Duchamp de la "Colección de la Sociedad Anónima" expuesta actualmente, creo, en la Universidad de Yale.

Durante el año 1936 Duchamp repara los daños causados al Vidrio (en 1926) durante su traslado de regreso de la exposición en Brooklyn.

Hoy el original del Vidrio está expuesto de manera permanente en el Museo de Arte de Filadelfia (Colección Arensberg, legado K.S. Dreier).

Advertencia antes de entrar al recinto: todas las citas han sido trasladadas textualmente de las notas contenidas en la

"Caja Verde" de 1934, Edición Rrose Selavy, 18, rue de la Paix, Paris.

La Novia

"Si la Novia no hubiese existido todo sería igual", Juan Andralis, una tarde en Buenos Aires.

"Este relato se dirige a la inteligencia del lector, quien por si misma pone las cosas en escena", Stephan Mallarmé, Igitur.

"El Paraíso es una noche", Hotel Lancaster, Buenos Aires.

En el extremo izquierdo de la mitad superior del Vidrio está "colgada" la Novia en cuerpo presente.

No persisten formas que acusen semejanza con la fisiología humana.

No se encontraron, hasta el momento, restos (rastros) antropomórficos.

Lo que se ve es una suerte de esquema de maquinaria que cuelga de un gancho y que "no necesita cumplir las leyes de la gravedad."

"En su base es un motor", un motor de "tímida potencia pero que antes de ser motor que transmite su tímida potencia es esa tímida potencia misma". La naturaleza del origen de esta energía es dudoso. No hay nada definitivo al respecto. Duchamp la presenta como "una especie de automovilina, combustible amoroso.", que, en "contacto con las chispas de su vida constante (magneto-deseo) explota y expande a esa Virgen llegada al término de su deseo."

Esta expansión y florecimiento que representa el momento exacto de la puesta al desnudo "ha de ser el desarrollo afinado del árbol tipo", es decir la columna vertebral de la Novia, eje por el cual se transmite digitalmente el deseo-energía que definitivamente siempre provoca en Ella ("ansiosa") un éxtasis eléctrico. Una puesta en contacto.

Este éxtasis no es más que un carburante que alimenta los motores de todo este Gran Mecanismo de Precisión.

Duchamp compara esta operación con un auto que sube una cuesta y "al tiempo se va acelerando despacio, como con la esperanza cansada, repite sus regulares golpes de motor a una velocidad mayor, hasta el zumbido final."

Son tres los florecimientos que conmueven la estructura de la Novia. Tres espasmos culminantes que la ubican en un lugar donde el deseo no produce entrega ni unión. En este territorio no existe el roce, la caricia, la seducción, el contacto directo, sino por el contrario impulsos transmitidos eléctricamente. Shocks de Electricidad, golpes de amor.

La división en dos mitades del Vidrio no es fortuita: arriba la Novia productora de energía y, abajo, los Solteros carentes de vida propia, Novia-dependientes. Amor de máquinas.

Todas las investigaciones acerca de la verdadera identidad de la Novia aceptan que Ella es de carácter individual, reservado. Ella goza en la soledad, también.

Ella es realidad ideal, símbolo crítico y autónomo, capaz de funcionar por sí misma, de producir otros símbolos quienes a su vez se encargarán de escoltarla, ocultarla, preservarla de las miradas. La Novia ES la Novia.

El escenario sobre el cual transcurre este acto público de puesta al desnudo me recuerda las luces multicolores y los sonidos metálicos de un parque de diversiones. Abajo, en la platea, está sentado el público soltero que respira al ritmo del movimiento del cuerpo aceitado, brillante, de la Avispa Bailarina. Aquí todo lo que sucede es "operación mental" aclara el folleto que me dan en la entrada.

La Novia es única. Sin embargo algunos autores le buscaron parecido con otras heroínas de la cultura. Octavio Paz la compara al Vidrio con la historia del baño de Diana y la pérdida del noble Acteón ("La Metamorfosis", Ovidio, Libro III). Diana es sorprendida por Acteón, el cazador, mientras se baña desnuda en un pequeño lago. Acteón la mira y ella al devolverle la mirada lo salpica con pequeñas gotas de agua. El castigo por semejante violación visual desencadena la metamorfosis: el cazador al recibir las salpicaduras se convierte en un ciervo y es devorado de inmediato por sus propios perros.

Bazon Brock en "La inmaculada concepción y las Máquinas Solteras" encuentra una cierta correlación entre la Virgen María fecundada por el aliento de Dios y la Novia. Ambas para reproducirse deben antes convertirse en intermediarias de la Divinidad. De esta manera la reproducción siempre es soltera.

La interpretación de André Breton es por demás hermética, casi erótica. La de Arturo Schwarz es definitivamente alquímica y la de Jean Clair se propone como la lectura de "un viaje de la tercera dimensión dentro de una cuarta dimensión".

La Novia, fantasma metafísico, aparición de apariciones, actriz principal de una escena ideada y planificada por Ella Misma está como el resto del elenco atrapada en su propia fatalidad. Goce infecundo mantenido a perpetuidad. Sin comienzo ni sin fin. Ella es un espejo en blanco.

En el año 1987 se hizo en la Galería "Jacques Martinez" (Buenos Aires, Florida 948) una muestra en "Homenaje a Duchamp". De Jacques salió la siguiente idea: el día de la inauguración una joven francesa, de paso por la ciudad, entraría a la galería cubierta solamente por un velo blanco transparente y un ramo de flores en las manos. Ella se paseó entre el público soltero durante unos 10 minutos y sin decir una palabra se retiró del lugar. Azorado e incómodo cada uno se terminó yendo a su casa.

La Novia es un Misterio.

(Próxima y última entrega: "El Vidrio mismo, leyes, principios y fenómenos".)

Eduardo Médici  
no se queda sin su ramona

Beatriz González  
también colecciona ramona

Walter Borges  
se suscribió a ramona

Edi Flenher  
recibe a ramona todos los meses

Gabriela Massuh  
es amiga de ramona

Adivine a quién recibe mensualmente en su casa Alejandro Correa

Julio Schuartz  
se suscribió a ramona

Pablo Siquier  
recibe a ramona todos los meses

# Encuentros cercanos

Cómo se conocieron en Tandil el escritor y pintor aficionado, Jorge Di Paola con el colimba Víctor Grippo

Por Jorge Di Paola

Miramos los cuadros de la exposición que se exponían sobre las paredes del pasillo del Museo de Bellas Artes. A la izquierda estaban los tres primeros premios, de pequeño formato. Apretados por el espacio reducido expresamos nuestra indignación porque el primero era una torpe basura, no sé si unas flores de color confuso. El mismo recuerdo se desdibuja. El segundo era un pincel seco pintado sobre una hoja amarilla suave y se destacaba, desentonando con su entorno de aficionados bastante negados. Ligia quedó deslumbrada. Entonces busqué a Ernesto Valor, el director del Museo, para pelearlo por una cura tan torpe, sin mirar hacia atrás, donde había alguna gente tomando vino blanco. A los 17 años era peor que ahora, colérico contralas injusticias evidentes y toda forma de desidia, con menos control de mí mismo. Tenía confianza y cierta familiaridad con ese viejo zorro porque me había dado clases de pintura aceptando mi propuesta un poco excéntrica, porque yo pintaba sin conocimiento alguno y luego pasaba por el taller de atrás para que me criticara y me enseñara algo sin hacerme perder tiempo yendo a la escuela de arte que funcionaba desde tiempos de Seritti, el fundador, que al menos era un gran dibujante de la figura humana: Mariano aprendió de él. Por otra parte el viejo era tan vivo que había comprado un grabado de Dürero que vio en la pared de la casa de unos alemanes tiempo atrás, en el campo cercano, aunque no lo adquirió para el Museo, creo que lo cambió por una mancha, un paisaje de Tandil a vuelo de pincel. Por otra parte era lo que mejor hacía en ese entonces, ya que se trataba de un impresionista tardío que captaba muy bien la luz y el color, contrazos de un dibujo secreto y diestro impensable en ese hombre astuto y conocedor que se confundía muy fácil con un almacenero pero muy sensible para el paisaje. Se reía de nosotros, los chicos. Ligia no hablaba pero estaba de mi parte y asentía con la cabeza. Yo le decía al viejo (que no era tan viejo) que había premiado a algún amigo pinta monas y no a ese cuadrito melancólico, y me acuerdo que en el papel un chico sentado en la vereda en el ángulo inferior estaba agobiado por los trazos del poste de luz, pero, claro, no importaba lo figurativo sino el trazo veloz que expresaba un dominio y una certeza segura en el dibujo que mostraba un estilo. Alborotábamos frente al cuadrito y los pocos que estaban se reían en voz baja tal vez por mis arrestos adolescentes y la paciencia que Ernesto me tenía y la tolerancia con mis rabietas. Alcancé a advertir atrás a un soldado pero me olvidé enseguida. Estaba en silencio y arrinconado, me llamaba atención que viniera a ver una exposición. Tenía el birrete estrujado entre las manos y estaba bastante nervioso. La discusión seguía. Yo podía permitirme esa santa indignación porque el viejo me quería mucho y confiaba en que al final me ganaría para la escuela del Museo. De mi primer cuadro me había dicho que las sombras debían tener el color de lo que sombreaban pero en un tono más bajo, y que no eran negras como las había hecho yo. Ocurrió que un día tuve ganas de pintar y me compré una tela de 30 por 40 y unos óleos y le dí

horas y horas mirando unas cosas que puse en la mesa de la cocina porque me gustaba más la luz que la de mi pieza, hasta que tuve un escándalo con mamá a causa de unas mínimas manchas en el piso. Drástica, me deshizo el modelo, así que seguí en la pieza sin otra cosa que el recuerdo de la botella, el cubilete, el vaso y qué se yo, y de cómo se me había ocurrido resolver el problema. Yo iba siempre al museo hipnotizado por la calma del lugar y por un cuadro de Berni, de Paul con un gato, y por un Petorutti, una ventana fragmentada que también me fascinaba aunque de un modo más matemático. El soldado seguía escuchando todo sin hablar. Ernesto decía que estaba muy bien, pero que el dibujo era un poco desequilibrado y por eso no lo premiaba sino que le dió el segundo. Le dije que tal vez tenía influencia japonesa, que él al fin era un burro porque eso se llamaba equilibrio dinámico y que la diferencia con todo lo que lo rodeaba en esa pared era sideral. Que se había quedado en el impresionismo y ni siquiera había llegado a Gauguin que tenía influencia de las postales orientales. El colimba escuchaba en silencio. Durante esos meses que me había agarrado por la pintura me leí todos los libros del tema que había en la biblioteca del mismo Museo, y había pintado algunos cuadros para aprender, consultando con Valor. Después se me pasó el berretín y cuando me prestaron la máquina de fotos empecé a fotografiar charcos y árboles y saqué también algunos retratos de la hermana de Ligia abriendo la puerta de atrás del largo zaguán. Pero en ese entonces (el tiempo era muy breve entre afición y afición) yo todavía pintaba y estaba luchando con un pájaro marino que había visto en una revista, así que mi lucha con la Academia, o sea el viejo zorro, todavía se desarrollaba en pleno incendio. El soldado se había acercado un poco más y no hubiera sabido donde meter las manos si no hubiera estrujado tanto el birrete. Mirábamos y remirábamos la pared izquierda y cuando el viejo se fue nos quedamos con Ligia comentando que era un escándalo, miramos la firma y acordamos como siempre que en Tandil bastaba mostrar talento parasalir segundo o quedar relegado. Pero siempre ganabala risa y un poco de desprecio hacia autoridades tan mezquinas. Nuestros denuestos quedaron interrumpidos cuando el soldado, rapado a cero, lo que entonces sólo ellos usaban y se veía raro, se nos acercó y nos agradeció la defensa, pero nos dijo que él no se había ofendido y que le venían bien unos pesos. No conocía a nadie en la ciudad, había terminado su entrenamiento con los caballos y como resultó bueno para jinetear y por sus múltiples habilidades, ya que estudiaba farmacia en La Plata y le gustaban las cosas técnicas y era el mejor tirador, lo dejaban salir y aún vivir en la ciudad si cumplía sus tareas de dragoniante. Vivía a la vuelta de casa con un amigo, más bien una especie de esclavo voluntario, del que se había hecho amigo ayudándolo muchas veces, porque era muy torpe y sufría en el servicio militar. La cuestión era que sin un peso le daban de comer en esa casa, y un cuartito, y paraba casi en el centro de la ciudad y no en el regimiento donde no hubiera podido pintar ni dibujar, ni construir sus dispositivos misteriosos. Lo invitamos a comer pizza a Los dos Leones. Tomamos unos

moscatos y la conversación se animó. Me dí cuenta que Ligia -que era una vieja amiga de la infancia y para mí era menos atractiva que una prima- le había echado el ojo. Él le prometió regalarle el cuadro cuando la exposición terminara, porque no se trataba de un premio adquisición, y había encontrado nuevos amigos en medio de una polémica que había provocado sin querer. Descubrí que le gustaba mucho Arlt y que lo había leído todo. Ya no me acuerdo si apenas conocía al autor de oídas o tan solo había leído "El juguete rabioso". Entonces me animé a prometerle la novela que había escrito a los 15, "La alternativa", que muy pocos leían y de la cual Gombrowicz me quería comprar el título por cien "nacionales". Yo elegía siempre un público que conociera de literatura, acaso para saber a qué atenerme en el futuro. Estuvimos hasta tarde. Me fuí hacia mi casa que quedaba para otro lado de la ciudad aunque muy cerca de la de Ligia. Estaba entusiasmado por el encuentro, y tuve la prudencia de dejarlos solos en "Los dos leones". Acordamos encontrarnos al día siguiente y

salir apasear por las sierras. Vitucho, el tal Víctor Grippo, se había conseguido un amigo, plata y tal vez una novia. Teníamos la fotografía que compartir y me iba a enseñar a revelar, lo que sumado a las charlas sobre Arlt me llenó de alegría. Con respecto a mi amiga, la cosa fue vertiginosa. No hablamos del tema porque formábamos parte de una juventud reservada y tímida, pero se veía venir. Los muchachos serios no hablábamos de intimidades, para eso tenía el grupo de salvajes del barrio que a mi juicio fantaseaban demasiado a su modo brutal que me gustaba escuchar. A la mañana siguiente lo ví tan contento cuando arrancamos por un camino serrano que yo me conocía porque lo recorría en las rabonas. Me moría por preguntarle si ya la había besado y su alegría se debía al flechazo, o él era siempre así de vivaz y comunicativo. Fuimos subiendo hacia el viejo prostíbulo abandonado y hacia el cerro al Norte del Calvario. Hablamos sin parar de nuestras vidas y sueños.

# Ruth Benzacar

Galería de arte

Paparella & Paparella

Nuevo Espacio

Alessandra Sanguinetti

En el sexto día

22 de agosto al 29 de septiembre

Florida 1000

[galeria@ruthbenzacar.com](mailto:galeria@ruthbenzacar.com)

[www.ruthbenzacar.com](http://www.ruthbenzacar.com)

4313 8480

# Caballo sin titán

Relato de 1974 donde se esconden algunas claves del encuentro antes citado

Por Jorge Di Paola

V otra vez la tropilla y el caballo blanco, abajo, en el valle, pero lejos de esta colina. Los vi del lado de la cantera, cuando buscaba musgos entre riscos: allí donde encontré la lagartija, al bajar hacia lo que fue Villa León. Sólo está la huella de los galpones y las casas, las marcas de los cimientos que desde arriba parecen una palabra mal impresa. Si trepo volveré a ver la zona, el pequeño valle y ese dibujo que han dejado el ladrillo y la piedra sobre el campo.

El máuser me pesa después de trepar, pero no podía dejarlo al escaparme de la guardia. De todos modos, el teniente Giordanni me protegerá ¿o me confío demasiado y exagero mis ventajas? ¿estoy haciendo la colimba o vuelvo a jugar como cuando en Junín iba a los bailes y provocaba a los compadres de Pueblo Nuevo, o los provocaba nada más que mi presencia y no mis bravatas?. Otra vez el caballo blanco, ahora junto a la tropilla del regimiento pero no con ellos: un caballo al que los otros asedian y después le huyen. ¿Por qué? Un caballo enorme, blanco, de crines blancas y belfos babeantes. A la distancia no se trata tan sólo de un caballo blanco, de la tropilla de alazanes: es un desplazamiento del color canela atraído y repelido por el blanco, con sonido de cascos.

Hay un soldado en la sierra, arriba, cerca. Mira hacia las ruinas de la Villa de los canteristas, los que quizá destruyeron la piedra, con dinamita o dándole un pronunciado vaivén. Las historias que cuentan en el pueblo sobre la caída no se resuelven. Entonces: los anarquistas, la huelga, la furia y luego el derrumbe del peñasco que palpitaba lentamente. ¿O el roce lo desgastaba, milímetros por milenio? El movimiento de piedra perdura en la memoria y es en la memoria donde oscila. En 1912, ya rota y en reposo siguió agitándose en las palabras de las gentes y acaso hasta en los sueños, y sigue todavía. Estoy cansado de su imagen de pirámide tosca en las tarjetas, en los dibujos, en las fotografías, en íconos de yeso pintado, tal vez íconos de un ícono.

Los que aquí nacieron, nacieron en un lugar marcado: un santuario donde se venera lo inerte y se recuerda su movimiento y su leyenda. Se hunden en ese fango de veneración de una ausencia, sin dejar de mirar hacia la altura vacía de ese cerro, que la ensoñación completa.

El estudiante quiere que caiga también ese espectro, repetir con la memoria lo que ocurrió con la roca.

Hace días que el caballo, inquieto, ronda la tropilla de alazanes del regimiento: los que se escapan a lo que fue el desierto y pastan lejos del campo de polo. Otra vez encontré cerca de aquí un fusil oxidado, un viejo Remington, y un cráneo blanco, calcáreo. Quisiera reencontrar el cráneo. El soldado está con su máuser ¿escapó de la guardia?

Allí hay un muchacho. Parece de mi altura, algo más bajo, qui-

zá, salta bien de piedra en piedra. Tiene unos libros, o cuadernos, y el guardapolvo: se sienta, lee, se distrae. Mira. Acá no encontrará a nadie, ni lo encontrarán. A veces se concentra en el Valle, intenta ver algo donde estaba la Villa. Cuando levanta los ojos y mira hacia donde yo miro, debemos ver los dos, acorralado, saltando y girando en círculo, al caballo blanco y enorme. Levanté la vista, miré hacia atrás y vi que el soldado me miraba. Vi que dejó el máuser sobre una piedra, que se sacó los borceguíes. Me gustaría acercarme y decirle que me dejara tirar. Pero no me animo, capaz que él toma la iniciativa. A lo lejos vuelve a aparecer la tropilla, encabezada por el caballo o el caballo perseguido por la tropilla. Fogoso, loco, pura fuerza. ¿Quién podría montarlo?. Me gustaría montar ese caballo, con la lanza que usamos en algunas maniobras, y avanzar.

No me atrevería a montarlo. A lo mejor Daglio, el de 5°C, que mide casi dos metros, podría hacerlo, por sus piernas largas. Y, sobre el caballo, parecería chico. Pero Daglio es cobarde, no se anima a hacerse la rata acá, conmigo –por los barrenos, ¿sabés?- dice, y dicen que a veces siguen sacando piedras, ¿quiénes?, aunque esta cantera está abandonada.

Oigo un ruido como si tallaran la roca, y otro más fuerte, como si la horadaran. El muchacho se levanta. Los dos lo oímos y el sonido nos une.

-Vamos con los barrenos, la dinamita. Bajemos al pueblo.

-Iré en ese caballo.

-No, en ese caballo no.

Titán se ríe en la cara de todos y son más de doscientos. Hace sisear la fusta en el aire y ahora todos se ríen.

-Acá no hay domadores como yo.

-Es demasiado grande y te digo que es un caballo loco. No sirve más que para girar en redondo.

-¿Quién puede encabrestarlo?

-Yo –dice Titán-. Ustedes –y señala a siete hombres apartados- hasta la piedra. ¿Ya saben, no?: es lo que más les va a doler.

-No es fácil.

-Nadie dice que es fácil. Es lo que más les va a doler.

Creí oír el ruido de voces y tamporilleo de cascos, aunque ahora los caballos deben estar del otro lado de la sierra, lejos, donde era el desierto y nunca se sembró, lugar de pajabravas y helechos y cactus a flor de tierra. Donde no hay marcas de casas destruídas, como acá. Deben haber robado los ladrillos y las piedras, solo está el rostro de los cimientos, porque no crece el pasto. No tendría que haberme traído el máuser. El teniente, que lee a Dostoyevsky, quiere hablarme, lo trastorna Iván Karamasov. “¿Puede haber un tipo así?. Dígame, soldado, vos que no sos un bruto”. “Sí”, le dije. Pienso ¿puede haber un tipo como el teniente? Hay un tipo como el teniente, y eso es todo. Como Giordanni, que no quiere que le lustre las

botas, que no quiere mandarme. Y, ¿por qué me protege si sabe... que odio, que estoy lleno de rencor y furia? "Tendrías que engancharte, sos muy hábil y muy valiente", dice, y en seguida "no, no es para vos". Oigo ruido de piedras, otra vez, pero creo que sólo yo. El pibe está quieto, leyendo. El será soldado dentro de dos, tres años. Sí, tendría que acercarme, preguntarle qué lee, charlar...

... vimos el caballo; parecía tener encima algo, alguien, algo que trataba de sacarse, un tábano, algo muy pequeño, invisible desde acá. Sin embargo, su trote es más lento ahora. Sí, ese caballo está loco, ¿enloquecen los caballos?. Medijeron que sí. ¿Por qué vuelve a galopar?. Se agita y luego se aquieita. ¿Por qué hostiga a nuestros caballos?. Estos alazanes que cuidan más que a nosotros y que cepillamos todos los días.

-No montaré ese caballo.

-Tenemos que ir a pie, por el pueblo. Asustarlos.

-Sí, pero también a la Piedra, la piedra que se mueve y es su orgullo. Voltéarla.

-¿Qué comemos? Nadie nos cambia los vales, Titán.

-Díganme qué comen los chicos.

-Alfalfa hervida, algunos nabos y papas de la quinta de los denses. También sopa.

-Pero ayer se llevaron los adoquines. Varias toneladas. Vamos al pueblo y nos darán lo nuestro, si se asustan.

Es grande un pequeño cerro. Medio cerro de granito desbastado, el poco humus depositado por los vientos, durante milenios. Las más antiguas del mundo, dicen. Y líquenes y helechos y también sus culebras y alguna víbora de la cruz y yararaes, en el verano. Media colina, desde donde se ve el tejado del colegio, el sol y el campo de golf, de un verde amarillento, por la seca. Y la otra media colina, también desgastada por la cantera: una pared áspera, filosa, abrupta, perpendicular al valle; una ausencia. Esa media colina que estuvo, como ésta, y ya no está. El viento y su ruido de golpear la piedra. Pajabravas y helechos, cactus, los insectos. En pie algunas de las casas de la Villa abandonada, una puerta salida de sus goznes: óxido y putrefacción. Alguna pared tiznada, vigas carbonizadas. Abandonada. ¿Cuándo? En mil novecientos veinte, treinta. ¿Por qué?. Hubo fuego, están sus rastros negros. No conozco la historia de mi pueblo, soy una especie de bastardo; solo conozco su orgullo, su mentira: la Piedra, que ahora es tan solo un sonido triste: "Tuvimos la Piedra". Los turistas vienen a ver lo que fue, que no puede verse. La ven quebrada, abajo, en tres gandes bloques inertes que son como cualquier otra piedra. Se van, y a veces vuelven. No cuentan, porque a nadie le gusta confiar que ha sido estafado. Como hay muchos hombres y mujeres en el país, se vivirá mucho tiempo del engaño. Algunos solo vienen a ver el lugar donde estuvo, lo saben y les basta.

El estudiante miró el tejado de la Escuela Normal, imaginó y vió como en un sueño, deformadas pero reconocibles, las clases ruidosas, los compañeros. No quisiera volver. Acá uno se acostumbra en seguida y pierde el miedo a este rumor del viento, a los crujidos de los helechos, sus voces humanas pero incomprensibles, a la variedad y extrañeza de las sombras con el curso del sol, al cambio de luz hasta el crepúsculo rojizo. Veo rastrojos quemados por las colimbas. A veces, con una regularidad que se me escapa, aparece el caballo brioso y blanco, tan blanco.

Es enorme, para que lo monte un titán o para que sea imposible montarlo. Ahora los otros caballos lo siguen en su furia, carrera y relincho. Oscurece, pero el caballo parece brillar. ¿No me olvidaré el máuser por mirarlo? Estoy cansado, me pesa tenerlo en las manos, apuntar. ¿Qué diría Giordanni? Escapado de la guardia y con el arma... Las charlas con él. Allá veo mi puesto, la casilla escondida en los eucaliptos. Nunca viene nadie. Por las noches, el lugar asusta a todos: se oyen chistidos de lechuzas y relinchos. ¿Alguna vez podré saber contra quién, qué vigilamos? "...lo entiendo, lo entiendo, soldado. Usted cree que puede comprender a Iván Karamasov. ¿El mató al padre? Incorrecto". "No, no lo creo. No, aunque no lo parezca, no se puede saber quién es el asesino. No hay... otro móvil que unos son hijos y otro, el padre: pudo ser cualquiera y hasta debió ser cualquiera". "Ahora te empiezo a entender, soldado. No crees en la disciplina. Eso se ve en tu impresión de que cualquiera puede matar al padre y en realidad nadie puede matar al padre". "¿Está seguro?". "Y, ¿vos sabés que es para un milico alguien que no cree en la disciplina?. Nosotros estamos en la realidad: siempre hay que mandar, siempre hay que obedecer. La ventaja de la vida militar es que es la vida civil sin hipocresías. Y no hay tanta diferencia: nadie es más que un punto necesario pero reemplazable en un círculo cerrado y salir es abrir el círculo. Salir es el crimen, y por eso me interesa esta novela. ¿Por qué te protejo?. Porque sos valiente...y para estudiarte, como vos me estudiás a mí. No soy idiota. No, no sos valiente, temerario, nomás: Te gusta el miedo, la incertidumbre, el riesgo". "Quien me lo dice". "Yo te lo digo, y también te digo que si bien se puede abrir ese círculo, el círculo se vuelve a cerrar..."

Se fue dándonos la grupa, ¿digo dándonos?. El estudiante está quieto todavía, sobre una piedra que parece, desde acá, sin aristas, como las erosionadas por el viento y el polvo hasta tener la superficie de una piel, esas piedras no piedras, blandas. Viento. Las patas inquietas y potentes del caballo. Habría que hacer un cabezal con sogas, enlazarlo, traerlo, invitar al estudiante y montarlo por turno, si sabe cabalgar. El lo mira, siempre que aparece el caballo que me recuerda, y no sé por qué a una mujer insaciable, como Lidaleda, olvidada tanto tiempo entre los olores de las cuadras y los ruidos de las cuchetas. ¿Qué clase de centauro, cruza de ella, Lidaleda, y este caballo blanco?. Ella, su grupa de hembra, las piernas

largas, piernas para la agitación de la cama, para oprimir. No debiera pensar ahora en Lidaleda. Tan lejos. ¿Quién mató verdaderamente al viejo Karamasov? Pensar en algo para mi conversación con el teniente, para desconcertarlo, sacarlo de su quicio, tan débil. Giordanni quiere ser un soldado y no lo es. El caballo vuelve. El cerro parece ser su eje.

Nos dio la grupa y se fue, con los alazanes detrás. No comprendo el sentido de los movimientos ni de las trayectorias de los caballos. Ahora entra en el cobertizo. Advierto que se conserva: el techo apenas hundido, quemado por algún fuego. Los alazanes, ante el vano del portón, se dispersan y no entran allá.

-No montarás ese caballo.

-Basta con eso. Sí, lo voy a hacer: figúrense: por el centro del pueblo, la gente encerrada como siempre, pero mirando a través de los postigos, y yo en el caballo con el sombrero, y una piqueta en la mano, gritando, y ustedes atrás, a pie, con la dinamita y las barretas y algunas escopetas. Que se asusten, que se sorprendan. Y si comprenden se van a juntar con nosotros, contra los patrones.

-Van a tener que pagarnos, Titán.

-Hay que romper alguna vidriera.

-Al relojero judío no, que es anarquista y nos cambia los vales y no tiene miedo.

-A él también lo jode el comisario.

-Nos saluda como si fuéramos hombres.

-¿Es que no somos hombres?

-Creo que sí —dijo y se rió que por eso era famoso—. Yo.

-Si fuera una yegua la montarías vos, ¿no, Poronga?

-Claro que somos hombres, grande o chica. Y más los que somos anarquistas porque lo sabemos.

-Pero el Estado nos jode.

-No vayas al Estado en ese caballo, papá.

-¿Ves Titán?. Hasta tu hijo lo dice.

-Papá, no vayas.

Entró, atropellando las puertas del cobertizo. Y salió. Puedo apuntarle con el máuser, trescientos metros. Subo la mira, juego. Y también pienso para el teniente ¿quién puede ser el asesino? El necesita nombres, no entiende otra cosa. Aliocha es casi un santo, ¿por qué no él?. Para encontrar a Dios, por ejemplo. En el pecado y en la humillación: dostoyevskiano y también muy bíblico.

¡Pero qué viejas ideas! Podré enloquecer a Giordanni, teniente loco, agregar un grano a su locura. ¿A qué mundo pertenecerá? No al que dice suyo. Toca el violín por las noches, cuando no puede dormir, y también el insomnio lo lleva a Dostoyevski, ¿por ganas de humillación? Hace un tiempo, riéndose, quiso lustrarme los borceguíes: "Ahora juguemos a que yo soy el soldado". Cretino. Y ¿cuándo verá a su mujer? El no habla de eso, pero se habla de eso, de ella: lo que es hablar del teniente. Casi todo el día en su pícata del casino de oficiales, con sus libros y el violín...si no fuera por el violín. El co-

ronel Vidal le dio diez días de arresto por despertarlo. Y esto: Dostoyevski y el pelotón de fusilamiento. Leyó una biografía, descuida a Clausewitz. Repite: la descarga que no llega a un pecho preparado para ella, un corazón dispuesto a la muerte y defraudado...

... "Soy un oficial superior." "Pero se equivocó." "No me puedes capturar." "Son las leyes del juego, mi teniente." "Tiene razón, pero...yo no quiero." "puedo tirar." "Son de foguero." Me reí. "Es decir, con un taco de madera, astillándose. Te apunto desde muy cerca, teniente." "Peor que una bala." Se rindió: "Está bien, soldado, pero ¿cuánto le falta para la baja?..." "Sí, ya sé lo que quiere decir. Pero ahora, es mi prisionero."

... tomé la Thompson a pulso, barrí las filas del grupo Tigre y Giordanni, según el árbitro, debió rendirse. Pero salió a pactar, se tomó la maniobra en serio. Agarré el máuser por un arranque y lo caputré. Se rió todo el Regimiento y empezaron a saludarme con simpatía, a mí. Después, el teniente me llamó: "¿Usted es un loco soldado?" "Sí, mi teniente." "Repita." "Soy un loco, mi teniente." "¿Sabe que son varios kilos y el retroceso?, lo digo por la Thompson...¿Haría lo mismo en la guerra?" "Esta es mi guerra" "¿Sabe que está catalogado como comunista?" "No me extraña, con el servicio de informaciones que tiene"...El se queda callado y soy agregado, no se por qué: "Combato, combate todo. ¿Cómo decirlo para que se entienda? Soy algo así como anarquista. Ni eso." "¿Tiene vicios?" "Sí, claro que sí. No sé por qué me lo pregunta, mi teniente". Y entonces el anarquismo, los vicios, ese momento de docilidad, o miedo; entonces fue cuando comenzó a buscarme: ayudas, invitaciones a charlar. "No me dejan salir, mi teniente." "Este soldado sale mañana, ¿comprendido, cabo Juárez?" "Comprendido". Sí, ellos entienden con facilidad. Y poco después corrimos una carrera, hasta reventar los caballos, charlando a gritos. Llegamos a la par, al mismo sitio donde ahora bufa y relincha y cocea el caballo blanco, aunque esa vez no los ví, ni ví el cobertizo casi intacto.

No es el color o la falta de color: este caballo es diferente, no se puede precisar, pero es algo así como un caballo de caballos. Esa es la propoción, la magnitud de la diferencia. Los otros parece que lo miran. Lo rodean, pero, más que seguirlo, lo miran. Da coces contra el suelo como si lo estuvieran domando, corcovea y sus crines largas se agitan.

El soldado apunta al caballo con su máuser. Está jugando. Por lo menos hacia acá no apunta, nunca se sabe. El caño hacia el más hermoso caballo que he visto; no puedo dejar de mirarlo, de seguirlo. No se queda quieto: así debe ser el vértigo. El soldado lo mira a través del alza del máuser. Pero está muy lejos. Sin embargo vemos que agita las crines blancas, tuerce la cabeza y corcovea. Como si lo tiraran de unas bridas, lleva la cabeza hacia atrás. Es un caballo joven, brioso, pero más como si fuera solamente el movimiento de un caballo... ¿qué es lo que en él me atrae y no entiendo? Algo, ahora, le causa gracia al soldado, escucho su risa que repite el

eco. Creo que es tarde y dentro de poco anochece. Pero no voy a bajar todavía, con la lagartija en el frasco y los libros que no pude leer. No voy a bajar aunque sea difícil descender en la penumbra, más tarde.

-No vayas, papá.  
-Ya somos más de trescientos.  
-¿Quieren bajar ya al pueblo?  
-Vayan escuchando el plan. Hablen por orden.  
-Antes, ustedes –dijo Titán- a la Piedra. Se esconden. –Dos hombres silenciosos se alejaron.  
-Sí, Titán.

Lo tengo en la mira, menos de quinientos metros. Es tan enorme que aún a la distancia resultará un blanco demasiado fácil. Cinco tiros, un peine entero: en la cabeza, el lomo, en la grupa, quizá en el corazón enorme y agitado. Es demasiado hermoso, demasiado fuerte. Casi es imposible que sea. Odio lo que es y no puede, no debe ser. Si pienso en el teniente tal vez pueda gatillar. Ni el teniente ni yo debemos ser, estamos fuera de lugar, en cualquier lugar. Como el caballo. Y yo aquí, desde nueve meses atrás, habituándome al estiércol. “Aguante, aguante”, dice el teniente. “La milicia debe disciplinar la nariz” dice, y de golpe. “Usted es de los que llegarán lejos”. “¡Llegar lejos!. Eso, eso es morir, es lo más lejano...” Entonces, las horas en la caballeriza, sobre los textos, vacías, a la luz de la linterna, una vigilia de caballos, olor a orina, a estiércol, cepillos, maniobras, recuerdos, Lidaleda, lámpara, el texto, escarcha, caballos, caballos, maniobras, al suelo, los cardos, baño, sudor, estiércol, Lidaleda, el caballo, los caballos, Gjordanni, el caballo.  
-¡Hijos de puta!  
-No vayas, papá.

Pero Titán monta, dentro del cobertizo. El caballo se encabrita, las piernas aprietan los ijares. Sus coces abren las puertas batientes. Levanta, rampante, las dos patas delanteras, los cascos, rompe su carrera hacia el valle, al atardecer de ese día tan largo, con el peso de Titán. El caballo galopa con furia hacia el centro del llano, alejándose del grupo de canteristas azorados.

Me paré y dejé los libros y la lagartija cuando oí.  
-Papá, no vayas.  
También oí el grito del soldado, ese alarido rabioso y sorprendente, que hizo levantar los pájaros.  
-¡Hijos de puta!

Los canteristas oyen cinco disparos, encuentran muerto a Titán: atravesado el pecho, sangrante. En su muerte aprieta el caballo, y se juntan sus sangres. El caballo con cuatro balazos. Todavía agita sus patas cuando llegan los canteristas, sin el niño, cuando cierran el círculo y deciden diseminarse por la colina a buscar al asesino.

No comprendo por qué el soldado mató al caballo. Por las dudas me esconderé entre las piedras. Debe estar loco ¿Y su grito? Se oye entre las piedras el rumor del viento, parecido al de muchos hombres trepando con la intención de no hacer ruido. Sorpresas del viento. Por suerte el soldado se va, lentamente, llevando el mauser boca abajo. Podré irme de acá. Llevaré de recuerdo la lagartija y no volveré jamás, aunque no encuentre ese cráneo calcáreo.

(Cuento incluido en el libro: “La virginidad es un tigre de papel”, Tandil, Martínez Belsa Editor, 1974 – 1998)

Kiwi Sainz  
leen a ramona en su casa

Sara García Uriburu  
se suscribió a ramona

La Universidad Di Tella  
tiene a ramona en su biblioteca

Diana Ordóñez  
se suscribió a ramona

Nora Dobarro  
sigue coleccionando ramona

Carlos Claiman  
tiene a ramona todos los meses

Luis Parenti  
colecciona ramona

Marcelo Brodsky  
recibe a ramona todos los meses

# Cambiar los hábitos, modificar la conciencia

Encuentro de Jorge Di Paola con Víctor Grippo,  
publicado en abril de 1982 en la revista El Porteño, nº 4

La casa donde vive tiene cierto misterio. Hay plantas en patios interiores, una luz difusa y suave, silencio. Hay un pasillo que lleva a su departamento, con una remota perspectiva desde cuyo punto de fuga viene, se agranda, una mujer con una bolsa de red. Víctor Grippo, que ocupa uno de esos departamentos amplios, algo oscuros, con algo de De Chirico afuera y algo que recuerda tiempos más calmos dentro (acaso la casa de algún pariente blasonado por un oficio, en la infancia). Víctor Grippo es alguien que está en obra constante y no meramente un plástico que produce objetos dignos de mención en los catálogos y los premios. Grippo vive en un taller, su casa lo es. A la inversa de muchos, su casa no es un objeto ya terminado.

Ni el más remoto intento de decoración, nada está quieto y puesto. Nada es para mostrar, pero se siente que todo es para ver y, algo más curioso aún, que mucho de lo que está sobre sus mesas y sus estantes se encuentra en proceso.

A la entrada, a la derecha de una heladera, sobre una mesita, hay una pirámide de cartón amarillo. Se trata de un experimento, basado en las propiedades que (últimamente divulgadas) se sostiene que posee esa forma geométrica. Por supuesto, Grippo, que no desdeña en absoluto el método experimental, lo aplica para verificar esas tesis, algunas de las cuales hablan de la capacidad de volver incorruptible la sustancia orgánica.

Por supuesto, por allá hay varios testigos. El ají que está bajo la pirámide será comparado con otros que están en condiciones normales ñdice.

En la cocina (los mecheros no tienen su tapa, por eso la llama ruge como un soplete y calienta mucho más rápidamente la pava con la que tomamos unos mates) mientras charlamos erráticamente de temas fuera de la entrevista, o que pensamos que no son de la entrevista. Grippo comienza a inventar un almuerzo tardío. Digo inventar, y digo bien. No hay nada mecánico en la indagación de la despensa ni en los intercambios de opinión sobre lo que iremos a comer más tarde. Será, por cierto, una obra efímera. Pero en las dotes culinarias de Grippo no hay nada ni del gourmet presuntuoso, ni del cocinar rutinario para saciar el hambre. Todos, aquí, jugamos bastante y urdinos un plato deliberativo, con no pocos chistes, mientras tanto. La comida aparece como una recuperación de ese punto de encuentro perdido. Grippo, el autor conceptual de obras que tratan de transformar los hábitos, que tratan de

agudizar la conciencia de cada cosa de la vida, de las simples en asociación con las complejas (acaso una sola y la misma), no se contradice. Es contemporáneo de ciertos mitos y costumbres que desdeña, enemigo de la estandarización, adversario de la fragmentación de las conciencias. El autos de las "Mesas" trabaja sobre la mesa en que come: Para comer, corre hacia un costado numerosas herramientas, libros y objetos en apariencia incongruentes, que son un estímulo para la capacidad de asociar. A este hombre, que simultáneamente fue pintor, estudiante avanzado de química e investigador científico, no le cuesta recordar:

Siempre estuvieron presentes en mí la admiración por Leonardo y por Léger. Hasta 1960, por un lado pintaba retratos y paisajes; por otro vivía del trabajo científico.

¿Inventaste, fabricaste instrumentos?

Hice trabajos químico-biológicos y para ellos, algunas veces, necesité fabricar algunos aparatos y sistemas de laboratorio. Las dos actividades parecían estar separadas hasta que me dí cuenta de que había algo en común entre la realización de un cuadro y el hallazgo de alguna razón dentro del campo científico. La situación previa es similar para quien descubre: ambos descubren, el científico, el artista. Se diferencian los fines. Por los años 60 hice algunos experimentos con cristales (las modificaciones estructurales que provocaban los sonidos) y sentí claramente que el parentesco entre las dos actividades es muy estrecho.

¿Cambió, en consecuencia, tu obra?

Empecé a incorporar a mis cuadros (todavía eran cuadros) imágenes del mundo de los mecanismos, que también es el mundo del trabajo moderno. Más tarde, las imágenes tomaron dimensión, movimiento y luces propias. Entonces, el mecanismo fue la obra plástica.

No cambió solamente el objeto de referencia. No fue tan sólo dejar de pintar caras para pintar engranajes.

Se pueden pintar máquinas, hacer imágenes de máquinas (los dibujos de Leonardo, Léger). Pero pasé de pintarlos (como uno de los pasos de una evolución) a incorporarlos a un sistema de simbolización, a un lenguaje.

Siempre llamó la atención que hubieras elegido la papa como articulador de toda una etapa de tu obra en relación a esos sistemas de símbolos, ¿cuándo empezó ese trabajo?

Fue alrededor de 1970.

Por esa época ganaste un premio, ¿no?

Sí, el primer Premio del Salón de Experiencias Visuales de Tandil. Fue un premio de todo el país que se organizó ahí, en ese Museo, y que juzgaron la mayoría de los críticos argenti-

nos, que coincidieron en un simposium que también ocurrió allí mismo.

Pero, enseguida del premio, pasaste a otra cosa, me parece. Con el premio sentí que lo que estaba haciendo terminaba. No que comenzaba algo, sino que la obra premiada sólo había sido para mí un germen, ya que me llevaba hacia otros lados. Ya no me interesaban tanto los mecanismos sino la energía.

No es nada fácil darle una imagen a la energía.

No, pero, al mismo tiempo, la energía está contenida en la imagen de ciertas cosas energéticas. Se trataba, entonces, de hacer evidente la energía en la imagen. Por eso tomé el objeto más común y corriente con esas propiedades, el que seguramente se ve más a menudo. Es decir, el objeto que se mira sin ver, que se usa sin tener la noción de que contiene energía. Estaba ahí a la mano y a la vista, la papa. Por otra parte, la papa es de origen americano (norte de la Argentina, Perú y Bolivia), está en todas las cocinas del mundo y no suele verse sino como un alimento barato. (En Irlanda hay gente que se alimenta exclusivamente de papas).

Es curioso, ahora que lo pienso, siempre, desde chico, me intrigó la papa. Hice una radio que funcionaba con una de ellas, que le saqué a mi madre. Años después, de hecho, ese juguete, se transformó en una obra pedagógica que ponía de manifiesto una fuente de energía no tradicional.

En una muestra tuya posterior, de 1980, aparece una nueva imagen que prescinde de instrumentos. Había conos y prismas de plomo, algunos de los cuales se deformaban, y otros que estallaban por la fuerza de la germinación de las semillas que contenían. Esas imágenes, extraordinariamente fuertes, ¿no aspiraban, acaso, a un concepto más abarcador que los de las obras anteriores?

Son más simples, por lo tanto más profundas, más originarias. En este caso, una energía similar a las de las papas actuaba directamente sobre la materia orgánica, sin intermediaciones donde un estado de organización fluida, la vida, interactuaba sobre las formas fijas elementales (cubos, conos, cilindros, pirámides) y sobre la resistencia del metal.

¿Cuál fue tu primer obra bajo ese concepto?

Fue en 1970. Realicé un sistema con un conjunto de papas puestas en celdas, cada una con un par de electrodos de zinc y cobre y conectadas entre sí, en serie y paralelo. Ese sistema producía una corriente eléctrica que ponía en evidencia un voltímetro. Este conjunto de elementos estaba acompañado por una relación analógica entre tres estadios de la papa: su definición, su uso cotidiano y su uso no cotidiano (producción de energía eléctrica) y tres situaciones equivalentes de la conciencia.

Tu obra trajo propuestas distintas; pero además, ¿intenta cambiar la idea que se ha tenido hasta ahora de lo que es o de lo que hace un artista?

La función del artista es reclamada por la sociedad. El artista es un tipo a la vez engendrado por la sociedad y marginado por la sociedad, a veces despreciado, y finalmente reclamado por la sociedad. Cuando queremos decir cómo era el hombre en el neolítico nos preguntamos cómo pintaba. Averiguamos qué comía, qué instrumentos desarrollaba, qué dioses adoraba y finalmente cómo pintaba y qué función cumplía entonces el arte. El hombre es un animal que pinta. En ese entonces pintaba en la roca. Es el animal que habla, que pinta, que crea instrumentos. En ese entonces todas las actividades estaban ligadas. No había llegado la fragmentación producto de las especialidades.

Pero el arte suele aparecer como una especialización, ¿no?

Yo creo que la actividad artística no es una actividad, creo que es una forma de vida. Es un estado que conduce a una forma de vida diferente de la convencional, que luego se encara conscientemente. Entonces hay que decidir, y por lo tanto la elección cuenta, si uno va a seguir viviendo de esa manera. Se debe, entonces, asumir una responsabilidad. Y todos los productos que uno va agregando, y de los que se va despojando, y esas expresiones derivadas de esa forma de vida particular se las irá llamando obras.

Llevando al extremo tu razonamiento, ¿podrías concebir un artista que no produzca obras, que haga artísticamente su vida? Perfectamente. Para definirnos: tener una vida artística supone una cosmovisión. El arte no es una especialidad. Hay que oponerse a los conceptos que fragmentan las actividades de los hombres. Por eso creo que mi heterogeneidad es aparente. A muchos sorprende o descoloca la relación de mi obra con la ciencia, o con especulaciones diversas. El arte es un estado exacto del hombre. El arte descubre las relaciones ocultas o encubiertas. Si una de mis obras redescubriera la capacidad energética de la papa, de ese alimento tan común, que se ingiere casi sin verlo porque no hay idia sin papaí en cualquier habitante del planeta, es porque intento proveer de una imagen totalizadora que destruya o debilite esa especie de ceguera que la ha vuelto casi invisible para la mayoría. Simplemente, se la usa, se la come. Se olvida lo que es, todo lo que supone. Todo responde a una cosmovisión, a ese estado interior, a esa forma de vida. Que debe ser activa, de participación en el medio en el que uno se encuentra, no puede ser una vida aislada por completo, salvo en casos muy especiales, que suelen estar relacionados con estados de alteración psíquica. Un artista está en su mundo.

# Interdisciplinari (C)

Las agrupaciones Doma y Suscripción se encontraron en la Fundación Start para conversar

DOMA: MARIANO BARBIERI, ORILO B., EZEQUIEL DE SAN PABLO (PRESENTES EN ESTA CONVERSACIÓN), TOMÁS DIÉGUEZ, PABLO GARCÍA, JULIÁN MANZELLI, MATÍAS VIGLIANO.

SUSCRIPCIÓN: MARIANO MAYER, CECILIA SZALKOWICZ, GASTÓN PÉRSICO (PRESENTES EN ESTA CONVERSACIÓN), ANDI NACHON, EUBEL, JULIÁN GATTO, SEBASTIÁN BRUNO.

Kiwi Sainz Cuando vi la muestra de Doma volví entusiasmada. Y hace poquito había visto la muestra de Suscripción y por el modo de trabajar -Mariano (Doma) me había contado que habían salido de la facultad y manejaban una energía distinta y otros modos de relacionarse- me gustaba la idea de juntarlos y que ustedes hablaran.

Entonces yo voy a tirar tres lugares en los que ustedes seguro van a estar. La idea del colectivo, de trabajar en conjunto con otros. ¿Cómo es eso?, ¿es la suma de las partes? Algunos firman como Doma y otros firman como Suscripción: la idea de autor. La idea también de dónde colocar lo que ustedes hacen, que tiene que ver, claro, con la práctica del diseño gráfico: ¿qué es el diseñador?, ¿es un artista? Y cómo inscriben lo que hacen ustedes con respecto a las otras prácticas, que pueden ser la televisión, los videoclips, etc. Y también la idea de intervención: ¿Qué es lo que hacen?, ¿qué es lo que piensan? y ¿qué tipo de acciones?, ¿qué significa intervenir para ustedes? Y, si quieren, también la relación entre arte y sociedad. Esa idea de trabajar los espacios reales. ¿Qué es Suscripción y qué es Doma?

Mariano Mayer (Suscripción) Podríamos decir que Suscripción surge a partir del armado de una edición de poesía y fotografía. Esto fue en el año '99. No teníamos idea de lo que iba a pasar después, lo único que sabíamos era que queríamos trabajar juntos, algunos veníamos trabajando concretamente en la literatura y otros en las artes visuales.

Gastón Pérsico (Suscripción) A partir de ese primer trabajo, de ese cruce, seguimos haciendo proyectos o cosas bajo el nombre Suscripción, pero si bien en todos los proyectos hay gente en común, va variando la cantidad y la gente que participa. A veces es individual, a veces es grupal. A veces son cuatro, ocho o veinte personas trabajando bajo ese nombre. Si bien es cierto que siempre hay algunos que están en todos esos proyectos como denominador común, también hay gente que va rotando y que viene de diferentes disciplinas o áreas: fotógrafos, escritores, diseñadores gráficos, industriales o de indumentaria, músicos, artistas plásticos...

Kiwi ¿Y Doma?

Mariano Barbieri (Doma) Doma surgió del ámbito de la facultad. La mayoría somos diseñadores gráficos y, depende del

proyecto, hay músicos o cineastas. Pero arrancó de estar trabajando con cosas de la facultad y aburrimos bastante, mucho, terminando la facultad y cursándola. Y nos fuimos juntando. Empezamos a trabajar al principio con serigrafías, después haciendo stickers, afiches. Esto fue a fines del '98; sin ningún proyecto concreto, haciendo cosas por hobby. Empezamos a trabajar con el material que tenía cada uno en su computadora. Ahí fue cuando empezamos a unir los archivos que teníamos, lo que trabajábamos en los ratos libres. Empezamos a ver las cosas en común: trabajábamos todos con los mismos conceptos, con las mismas ideas, con los mismos elementos. Al principio trabajábamos sobre pictogramas ya existentes e intentábamos reformularlos, cambiarles el significado; y eso lo llevamos a los stickers, a los afiches y ahí empezó todo. Quedándonos después de la facultad, en la calle, y siguió más que nada por la respuesta de la gente, por lo que veíamos que generaba todo eso. No sé si fue tan así nuestra idea en un principio, pero al ver que la gente reaccionaba, qué sé yo... Y por eso después derivó de la serigrafía a la computadora, a la animación; le metimos música, y bueno.

Kiwi En el caso de ustedes fue la reacción de la gente en el mismo medio donde se aburrían. Y en el caso de Suscripción fue por la circulación, qué sé yo: mandaban los sobres. ¿Cómo fue eso?

GP (S) Lo que nos interesaba era buscar nuevos circuitos para difundir los trabajos: hacer una muestra, las cajitas o los sobres; es como decir "llevátelo a tu casa, miralo en el colectivo", "vas a la casa de alguien y te lo llevás encima y lo mirás ahí, jugás con eso". La idea es que circule, que lo puedas llevar en tu bolso. Eso es lo que nos interesa, también: la cuestión de que sea algo que esté circulando, como las personas.

Cecilia Szalkowicz (Suscripción) Antes de Suscripción la mayoría venía de hacer proyectos colectivos e individuales, por ejemplo Fotoclub, que fue una edición de cinco cajas con fotografías; y además con Gastón hacíamos una revista que se llamaba Vestite y andate, donde explorábamos el cruce entre texto e imagen, y en la que siempre colaboraba gente de distintas disciplinas.

Kiwi ¿Los nombres?

MB (D) En el caso de Doma surgió ni bien arrancamos, con la serigrafía. Necesitábamos un nombre para unir todo eso.

Kiwi ¿Firmaban en los pictogramas?

MB (D) Sí. Más que Doma aparecía el logo, esa especie de caballito o conejito. El domito, que surgió de la primera tipografía de Doma. Hicimos la tipografía y de eso mismo salió esto que terminó siendo un caballito. Uno dijo "mirá, si le ponés una rayita queda un caballito". Y nos gustó mucho y empezamos a firmar con eso. Por eso al principio se conoció como esto: cier-

Esta charla, así como todas las publicadas anteriormente, pu

# sobres y colectivos

sobre afinidades, diferencias y distintas maneras de entender el trabajo colectivo.

vito, caballito, conejito, etc. Y Doma surgió de una lista de nombres posibles, eran cinco en total. Le dimos los cinco nombres a la madre de un amigo, que estudia numerología como hobby, para ver cuál le parecía mejor o tenía más energía. De los cinco quedaron dos. Y quedó Doma porque era el más positivo y el otro nos tiraba al tacho; nos dijo éste no. Y nos encantó, nos pareció alucinante.

Kiwi ¿Y cada tanto la vuelven a consultar?

MB (D) No, fue sólo en eso que nos ayudó.

MM (S) Suscripción salió del trabajo de los sobres. Nos gustaba ese ámbito de la oficina: por eso son sobres azules con etiquetas, hojas de tamaño carta abrochadas y fotos sueltas. Después nos dimos cuenta de que podíamos seguir trabajando con la idea de suscribirte a algo.

Kiwi ¿Y con respecto a los diseñadores? Es decir, con respecto al ámbito del diseño gráfico y también con respecto al diseño gráfico frente a las artes plásticas.

MB (D) Yo creo que a nosotros el diseño nos abrió el camino, que puede llegar a ser muy limitado. Mucha gente limita al diseño por lo que te dan en la facultad o por lo que lees en un libro. En la facultad nos forman como para un oficio.

GP (S) La frase de cabecera de la mayoría de los docentes es «aprovechen a experimentar acá porque cuando vayan a la calle no van a poder». Eso es terrible, pero es lo que te dicen desde que entrás hasta que salís.

(...)

Kiwi ¿Cuál creen que es su público?

MM (S) Para nosotros la idea de público tiene que ver con la idea de evento, con una instancia de festejo. Nos interesa poder llevar cosas de un lado a otro, a distintos ámbitos; la idea de mezclar.

GP (S) El último trabajo de Suscripción, (Sólo en las cosas lindas) que está ahora en Boquitas Pintadas, está pensado exclusivamente para los pasajeros del hotel, pero no siempre es un público tan específico.

Ezequiel de San Pablo (Doma) Nosotros hicimos una intervención en el subte, la idea era tomar el pasaje que cruza debajo del Obelisco; fuimos distintos artistas gráficos y cada uno tomó una porción de ese pasillo. Mucha gente estaba alterada porque tiene negocios ahí. Otra gente pasaba y las nenitas decían "¿qué es eso mamá?". Y el policía al principio miraba medio raro y después dijo "qué bueno". Estaba todo muy mezclado, sobre todo las reacciones. No existía una única mirada.

MB (D) Siempre que encaramos cualquier proyecto, tomamos la idea de laboratorio. Porque se sabe que si es un estudiante de diseño o un artista, o "X" va a reaccionar de diferente manera. Y en eso nos basamos para seguir trabajando. En el último trabajo que hicimos para Locomotion, que se llamó

"Proyecto 01", estaba más claro el público: era la gente que miraba ese canal. Pero si es en el Once o en algún otro lugar, tratamos de que la gente nos devuelva la reacción. De allí la idea de laboratorio.

ESP (D) Creemos en el público que pone la mirada en algo que difiere de lo cotidiano. Pensamos que esas personas son las que nos revelan nuestro trabajo. Hay otra gente que pasa y por ahí le parece una manchita, pero otros ponen la atención en eso.

Roberto Jacoby O sea que ustedes están descubriendo el público, como si hicieran un test.

Kiwi ¿Y salen a mirar cómo reacciona la gente?

MB (D) Más que nada nos cuentan. Alguno viene y nos dice "che, mi vieja vio la vaca en el clitoris y se recalentó". O por ahí alguno nos dice "qué bueno eso". Nos dicen tanto en persona como por mail. Mucha gente nos manda mail y eso es bueno. ESP (D) Lo que pasa es que la idea de lo público tiene que ver con el material con el que trabajamos: el estencil es inevitablemente público, lo ve el peatón, no discrimina a nadie.

(...)

Orlito B (Doma) Yo también soy diseñador, pero de imagen y sonido. Lo aclaro porque cuando sos diseñador sos un diseñador gráfico.

RJ De moda también.

OB (D) ... pero vengo de la misma facultad de los chicos. Y bueno, nos fusionamos super bien. Laburamos a nivel de impacto visual, yo por las cosas que filmo. Cada uno aporta lo suyo y por momentos es tan diferente que por ahí yo aporto algo y él lo agarra, y digo "qué es esto; un desastre". Pero de repente si las podemos juntar quedan re-buenas. (...) Yo desde hace dos años que hago proyecciones de diapositivas en un edificio para la gente del barrio, en Colegiales. Y la gente sale a la terraza y por ahí se queda mirando media hora, cuarenta minutos. Y hace un tiempo que venía pensando la idea de proyectarles una peli y hacerles llegar el audio de alguna forma. Entonces se me complicaba, porque ¿cómo haces para hacerles llegar el audio a cinco manzanas? Entonces tuve la idea de hacerlo llegar por una radio.

(...) A mí me cabe la idea de traer una cosa y decir "mirá lo que filmé" y es una pelea de dos rollingstones en la puerta de mi casa y flasheo con eso. A diferencia de él (señala a Mariano, de Doma), por ejemplo, que cuando le doy una cámara me filma una cerradura media hora. Y yo me copo, pero creo que lo que hacemos funciona porque son cosas distintas, que podemos complementar. Si yo filmara cerraduras todo el día, o texturas, qué se yo, está todo bien: lo hago y me re-copan, pero...

MB (D) Eh, bueno, en Doma hay un integrante menos.

(Risas)

ueden leerse completas en [www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

# “Cuasimodo”

## El temprano cruce entre vanguardia artística y vanguardia política

Por Horacio Tarcus y Ana Longoni

Un lugar común, bastante horadado por algunos estudios críticos e historiográficos recientes pero todavía consolidado en el relato más frecuente sobre la vanguardia histórica en la Argentina, es el que a partir de la oposición entre Boedo y Florida asocia a la vanguardia política a opciones estéticas realistas y a la vanguardia artística a opciones formalistas y despolitizadas.

Para muchos, la recepción de las vanguardias en nuestro medio tiene como hitos fundacionales el retorno de Pettorutti y la experiencia de la revista *Martín Fierro*. Incluso una de sus figuras representativas, Raúl González Tuñón, ubicaba en 1929 su primer conocimiento directo de los movimientos de vanguardia europeos.

Sin embargo, antes de “*Martín Fierro*”, antes inclusive que “*Prisma*” y que “*Proa*”, una revista libertaria puso en circulación al Borges ultraísta que cantaba a la revolución rusa y admiró entusiasta al espíritu del arte que los nuevos tiempos demandaban, aludiendo al futurismo y al cubismo.

“*Cuasimodo*, revista decenal” apareció en Buenos Aires entre abril y diciembre de 1921. Retomaba el nombre de una primera “*Cuasimodo*” que había salido el año anterior en Panamá, dirigida por el anarquista puertorriqueño Nemesio Canale. Instalado éste por un tiempo en Buenos Aires, relanzará el proyecto asociado con el pedagogo anarquista Julio R. Barcos (Coronda, Prov. de Santa Fe, 1883 - Buenos Aires, 1960), conocido por sus obras de inspiración libertaria, especialmente “*La libertad sexual de las mujeres*” y “*Cómo educa el Estado a tus hijos*”.

El nombre de la revista aludía al personaje de “*Nuestra señora de París*”, de Víctor Hugo, y según un comentarista de una publicación amiga, simbolizaba la monstruosidad “exterior” del pueblo sometido a las exigencias del trabajo físico, pero que tenía un correlato interior en la “belleza moral, con nuestros sueños redentores, con el ideal de nuestros espíritus; yo y mis compañeros del pueblo, los trabajadores manuales, somos los ‘*Cuasimodos*’ de esta hora, enamorados de la belleza de una sociedad sin tiranos ni explotadores” (F. Ricard, n° 16, abril 1921).

“*Cuasimodo*” es parte de un conjunto de publicaciones -muy poco estudiadas- que se manifiestan profundamente involucradas por el proceso de la revolución rusa. Muchos intelectuales argentinos, de extracción libertaria, se mantienen políticamente independientes respecto del PC local, pero apoyan activamente la causa de la Unión Soviética. El propio Barcos señalaba, en el primer número de “*Cuasimodo*”, cómo la revolución rusa había recolocado a los anarquistas, al menos a la franja de los “anarcobolcheviques”: “Hasta ayer los hombres de prédica libertaria en Sud América no hemos sido otra cosa que literatos de la revolución social. Iniciada ésta en el mundo con la República Comunista de Rusia, nos toca a los que hemos sido sinceros en la prédica, transformarnos ahora en soldados para la acción” (n° 14, 4/4/1921). Sin embargo, su adhesión a la edificación del comunismo soviético no implicaba adhesión incondicional a la política de la Internacional Comunista, pues

el anarquismo de “*Cuasimodo*” se mantenía intransigentemente “antipolítico” y “antiparlamentario”.

La revista se ocupaba de la Rusia de los Soviets y la Europa de la posguerra; de cuestiones educativas y de la defensa de la reforma universitaria; de la situación política de América Latina y de la condición de la mujer; así como de las nuevas teorías sociales, en un arco que iba de Lloyd George a Mahatma Gandhi, pasando por Lenin... Cuenta con firmas como las de el futuro dirigente del Partido Socialista Juan A. Solari, la maestra y narradora Herminia Brumana, el pedagogo Saúl Taborborda, el joven filósofo Carlos Astrada, el médico anarquista Juan Lazarte, el neurocirujano Lelio Zeno, el futuro líder del grupo de Boedo, Elías Casteolnuovo, el narrador realista Álvaro Yunque, y los jóvenes ultraístas Jorge Luis Borges y Eduardo González Lanuza.

El artículo que quisiéramos rescatar aquí fue seguramente escrito por este último, ya que está firmado al parecer por un poco disfrazado seudónimo: E. González Somoza. Hay que señalar que se trata de una de las más tempranas reivindicaciones aparecidas en nuestro medio de la vanguardia artística europea de entreguerras, y evidencia una toma de posición frente al clima adverso dentro de la crítica de arte. Si bien la tendencia predominante dentro de la vanguardia política seguía nutriendo sus gustos literarios en la literatura realista decimonónica o en el modernismo latinoamericano, esta revista anarquista da un fuerte indicio de cruces significativos entre vanguardia artística y vanguardia política. He aquí la nota:

“Sobre el futurismo”

“Aunque empieza a adquirir el gris matiz de un lugar común, resulta formidablemente cierta la frasecita: vivimos en tiempos trascendentales. Vientos de fronda soplan por todos los campos de la actividad humana; se están plasmando nuevos ideales, vale decir, nuevos hombres, y, por la lógica rectilínea de los hechos, junto a los nuevos valores éticos, los del porvenir, mejor aún los del devenir.

Eso es el futurismo.

Así como sería imposible concebir una edad media rústica con un arte formalista y pagano como el griego, resulta inconcebible la inquietud tremenda que nos devora, el ansia de renovación total, al lado de un arte encuadrado en las normas, no digo del pasado, ni aún actuales.

El novecentismo, Finisterre del viejo continente clásico – realizó su obra comenzando la destrucción de las chaturas académicas, pero sus modalidades resultan ya pequeñas y lo serían más en el porvenir, porque sus ánforas son estrechas para contener el torrente de emoción ante la vida y ante lo desconocido, que desborda en el pecho de los hombres libres. Los catorce versos de un soneto y la reglamentación de acentos, cesuras, etc., las imágenes resobadas y convencionales, son la prueba de un arte de esclavos. Por eso la primera palabra de un arte libre debe ser: no más emociones cuadrículadas.

Los artistas, hartos de conmoverse al compás de la batuta preceptiva, levantan su grito de rebeldía y deciden romper con los moldes definitivamente; ser verdaderamente ‘líricos’ en el

más amplio sentido de la palabra; auscultar a su yo para hallar la norma.

-Pero, ¿cuáles son las bases de esa escuela de locos?, grazna el coro de los gansos capitolinos de la vieja crítica. Y hasta se hacen cruces cuando se les contesta:

-El futurismo no es una escuela, salimos del sendero clásico para internarnos en lo más enmarañado de la selva; cada cuál según la fuerza de su temperamento, penetrará hasta donde pueda en lo intrincado del bosque. El futurismo no tiene bases, no se apoya en el pasado; abomina de él, sólo desnuda a la virgen Emoción, palpitante y desnuda de los andrajos clásicos, para poseerla bajo la gloria del sol y hacerla parir hijos que alegren la vida.

No se trata de decir, sino de sugerir, porque la verdad y la belleza están dentro de cada uno; sugerir" el máximo con el mínimo de imágenes.

-Recursos de fracasados incapaces de hacer obra con los métodos nuestros, responden los fósiles, y olvidan a Picasso que abandonara las viejas formas para crear el cubismo y a Marinetti que deja el metro dulzón y convencional para seguir el ritmo de la armonía interior. ¿Que no se consigue? Eso ya es harina de otro costal y exigiría discusión aparte; pero lo innegable es que resulta perfectamente legítimo intentarlo.

Las nuevas formas requieren del artista, un temperamento exquisitamente emocional; ser, como dice el manifiesto Agú, un "espejo nervio" (yo diría mejor, un "prisma-nervio") que al ser herido por la luz de la belleza la refleje y la sienta. Ya no se trata de alinear palabras con las sílabas contadas, ni de hacer malabarismos de rima; se trata de hacer algo mucho más sencillo y complejo a la vez; hilar sensaciones, tejer estados de

alma. ¿Cómo? Sincera y libremente. Y eso es todo. Las futuras sociedades se diferenciarán fundamentalmente de ésta por eso mismo; serán edificadas sobre la sinceridad y la libertad, así como ésa tiene como fundamento la mentira y la limitación.

Así sabrán los hombres a qué atenerse con respecto a los artistas cuando se les desnude de la librea lacayuna de las preceptivas y se encuentren frente a la vacuidad absoluta de los que hoy triunfan".

E. González Somoza

El artículo de "E. González Somoza" (¿Eduardo González Lanuza?) "Sobre el futurismo" (nº 16, abril 1921) no aparece aislado en explorar los cruces entre las vanguardias artísticas y las políticas dentro de "Cuasimodo". En el nº 19 (junio 1921) se publica una traducción del norteamericano Horace Brodzky en que define al artista como un anarquista en rebeldía contra la tradición; y en el nº 24 (octubre 1921) un autor anónimo profetiza "Un arte nuevo para la Rusia soviética", donde serán borrados "los límites entre el artista y el público, entre la escena y el espectador...". Los editores, por su parte, lanzan acerbas críticas a las figuras de la cultura oficial, sea el neoclasicismo artificial de Enrique Larreta o al nacionalismo belicista de Leopoldo Lugones. En este clima, la colaboración del joven Borges en "Cuasimodo" no es, pues, casual. El poeta anarquizante había regresado a Buenos Aires a principios de 1921 trayendo consigo el ultraísmo. Meses después publicará en "Cuasimodo", sus poemas "Rusia" y "Guardia roja", avances de "Los salmos rojos", el libro que no llegará a ser.

## No se queden sin ramona. Se les acaba la suscripción.

recuerden: si consiguen tres suscriptores, la suya les sale gratis

Mariela Yeregui  
Roxana Wanat  
María Laura Forte Lay  
Agustina Cavanagh  
Carlos Rodríguez  
Francine Masiello  
Laura Haber  
Alejandra Wilson  
Julio e Isabel Aranovich Valdés  
Juan Doffo  
Juan y Tiny Cambiaso Weil  
Elizabeth von Zehmen  
Alejandro Rua

Santiago García Navarro  
Luis Lindner  
Cesar Aira  
Ana Wajszczuz  
Diana Castelar  
Daniel Molina  
Graciela Jacob  
Remo Bianchedi  
Jorge Barón Bizza  
Raúl Fernández  
Nicolás Guagnini  
Esteban Peicovich  
Diana Aisemberg

Pablo Jacoby  
Alfredo Prior  
Julián Polito  
Daniel Link  
María Moreno  
Alejandro Ros  
Gandhi  
Fabián Lebenglik  
Ignacio Boido  
Flavia Costa  
Martín y Laura Kovensky  
Timo Berger

Teresa Anchorena no quiere leer más ramona después de aquel editorial

Para conocer a Nui, la francopolinesia, hay varios que se quieren suscribir

# “El arte muere porque se confunde con la economía”

Pier-Luigi Sacco, profesor de Economía del Arte en la Universidad de Bologna disertó en Plácidos Domingos

Por Pier-Luigi Sacco

Roberto Jacoby: Recibimos con placer a Pier-Luigi en esta actividad del Proyecto Venus ya que es la primera intervención de un economista que estudia en especial la economía del arte y la cultura.

Pier-Luigi Sacco: Empezando, tengo que disculparme porque mi español es básico y fragmentario, lo aprendí empíricamente; entonces, si hay necesidad de explicar conceptos demasiado complicados, buscaré la ayuda de alguien que puede traducir los pasajes más peligrosos.

El tema que quiero tratar esta noche, es un tema que en Europa está empezando a ser tratado como una alternativa al pensamiento económico tradicional cuando se examina la dimensión económica del mercado del arte y de los mercados culturales en general.

Normalmente, cuando se analiza la dimensión económica de un mercado cultural, la idea es que, básicamente, es un mercado como todos los otros; hay algunas diferencias que tienen que ver con el hecho, por ejemplo, de que esos mercados son - con la excepción del mercado de la música pop o el mercado de los libros- mercados pequeños. Sin embargo, el tipo de análisis que se hace es el mismo que cuando se estudia el mercado de las papas - por ejemplo-. Creo que esto es un problema porque la naturaleza del mercado del arte y la cultura, hoy, es absolutamente particular y, esa particularidad, puede ayudar a comprender también lo que pasa en los mercados más generales.

Mi sensación es que, actualmente, el tipo de producción de valor en la mayor parte de los mercados, está conectada con una dimensión de culturalización del valor. Ahora explicaré en qué sentido.

El problema se puede comprender si consideramos, por ejemplo, cómo evolucionaron las comunicaciones publicitarias en los últimos veinte años.

Hace veinte años la comunicación publicitaria constantemente se mudó como abstracción del producto. Inicialmente, la idea fue: éste es el producto, éstas son las características del producto; si te gusta, si tiene lo que tú necesitas, lo compras o no; lo que es perfectamente coherente con la idea tradicional de que el consumidor tiene preferencias predeterminadas como si estuvieran en el código genético. Esta es la idea clásica del pensamiento económico: la preferencia no puede ser discutida porque la preferencia se asume como el color de los ojos, es una característica en el consumidor. El consumidor conoce sus preferencias y puede emitir y emitiendo realiza esa preferencia para ser feliz. El consumidor es el mejor juez de la felicidad propia. Esta es la tesis de la racionalidad del consumir que es la base del pensamiento económico liberal. La idea es que si el mercado puede funcionar normalmente, el mercado realizará mecánicamente la felicidad de cada consumidor; la única excepción es la falta del poder de compra.

Ese es el problema, pero si es así, simplemente se puede cambiar la distribución del poder de compra y el mercado puede funcionar y cada uno buscar como quiere la felicidad propia.

Esta idea, básicamente tiene una conexión con el hecho de que las preferencias son un hecho, son una característica propia del consumidor. Pero, si nosotros consideramos críticamente la comunicación publicitaria hoy, hay hechos diferentes que crean dudas sobre esta manera de considerar el proceso de la elección del consumidor, cómo elige y cómo se comporta en el mercado. ¿Se comprende? (Es un español pintoresco, pero esto es al momento lo que puedo ofrecer...)

La comunicación publicitaria claramente nos muestra que:

1. frecuentemente, y cada vez más, no hay testigos que generen confianza sobre lo que se dice respecto de las características del producto mostrado en el publicidad.

Por ejemplo, si yo hago la publicidad de la pasta de dientes, en esa publicidad el que habla no es un dentista, es un actor, y éste actor está pagado para hablar de la pasta de dientes. Si nosotros fuéramos consumidores racionales, tendríamos que sentirnos ofendidos por esto. Es como un chiste, porque ésta gente no tiene ninguna autoridad para aconsejarnos ésta específica pasta de dientes. El problema es que parece que no estamos interesados en las características específicas de la pasta de dientes, estamos más interesados en cómo esta específica comunicación construye en nosotros un proceso de pensamiento, un proceso de sentido que tiene que ver con la idea de salud, con la idea de ser bello; pero no hay una conexión racional entre lo que vimos, lo que se dijo en la publicidad y las características del producto. Eso es muy importante.

Voy a dar otro ejemplo más radical: la política de construcción del valor de Benetton como marca, es una política muy interesante, porque en este caso la desaparición del producto es total; y esto, fue muy innovador porque empezó a fines de los años ochenta, cuando la tendencia no era clara como la vemos hoy.

La idea fue conectar el producto con temas que no tenían nada que ver con el producto en lo absoluto. Esa fue la idea genial de Oliviero Toscani, conectar el producto a la gente que muere de SIDA o a los niños que recién nacieron. Imágenes chocantes, imágenes que sugerían que Benetton es más un estilo de vida que un específico producto. Esto es importantísimo, ya que esta idea es central en la nueva economía post-industrial. Los productos no son importantes como productos que satisfacen necesidades, los productos son indicios de un nuevo estilo de vida que los consumidores pueden disfrutar para construir una imagen personal que es una suerte de mitología privada. Esa es la idea. Ahora tenemos que comprender por qué esto pasa ahora y no hace veinte años, pero es importante establecer este primer punto: La idea es que hoy los productos no sirven básicamente para responder a nece-

sidades, sino como ingredientes para construir un estilo de vida, una imagen subjetiva personal. ¿Por qué ahora, y por qué la lógica de la publicidad cambió tan repentinamente?

Básicamente, toda la historia económica hoy la podemos interpretar como una trayectoria de construcción de una solución al problema básico de la humanidad; que es el problema de la supervivencia contra un número absolutamente limitado y claro de necesidades básicas: la necesidad de comer, de tomar, de cubrirse, de buscar cura, la necesidad de tener una instrucción básica.

La historia de la revolución industrial fue claramente una historia que cambió completamente la escala de solución de estos problemas. ¿Por qué? Claramente, las elites en todos los tiempos tenían resueltos estos problemas; pero hubo siempre una contraposición enorme entre el nivel de vida de las elites y el nivel de vida del pueblo. En la mayor parte de la historia humana la gente del pueblo tenía una esperanza de vida absolutamente diferente que las elites.

Con la revolución industrial sucede que la difusión de la capacidad de satisfacción de necesidades básicas crece enormemente.

No podemos hablar de una suerte de "edad de la necesidad" mientras que la mayor parte de la sociedad tenga miedo de no poder satisfacer las necesidades básicas todos los días.

Ahora en la Argentina, estamos en un período un poquito particular, pero en general, en la mayor parte de las economías occidentales, la población no tiene el problema de cómo comer en el día. Si no consideramos la absoluta marginalidad, los pobres, incluso los pobres, tienen una razonable certeza de poder comer, de poder cubrirse, de poder buscar un trabajo si lo necesitan.

Lo que sucedió fue que, con la finalización de la Segunda Guerra Mundial, el proceso de industrialización en las naciones más desarrolladas creó esta certeza razonable. Yo creo que la culminación real de la "edad de la necesidad" en esta cultura fue, no cuando el proceso de industrialización creció a un nivel que asegurara a la gente esta posibilidad, sino cuando fue claro que no había riesgo de que la situación pudiese regresar a los niveles de antes. Por ejemplo, cuando yo nací - en el 64 - aún sentía a mi abuela que me hablaba de la guerra y de que en la guerra la gente tenía hambre. Este testimonio era muy cercano, yo no tenía hambre pero conocía a personas que habían pasado hambre. Esto también, psicológicamente, me incluye en la "edad de la necesidad". Pero, las nuevas generaciones, no solo no experimentan el hambre, tampoco tienen relaciones con personas que le hablen creíblemente de esto. No hay ninguna experiencia, ni ninguna conexión con ese mundo de la necesidad; esta es la diferencia.

Para gran parte de la historia humana es claro que la mayor parte del esfuerzo económico fue un esfuerzo para buscar soluciones al problema de la necesidad.

En este caso es totalmente razonable pensar que la gente

realmente sabe lo que quiere. ¿Por qué?. Sabe como solucionar el problema de la necesidad porque este proceso fue un proceso que históricamente tomó miles y miles de años y creó instintos básicos extremadamente fuertes biológicamente y culturalmente. Nosotros sabemos como solucionar o como enfrentar el problema de la necesidad, lo aprendimos. Cuando el problema de la necesidad no es el problema básico porque está resuelto, aparece un problema totalmente nuevo; porque ahora, con la mayor parte del tiempo, de los recursos, de la energía, la gente tiene que hacer cosas diferentes para las cuales no tenemos ningún instinto básicamente consolidado. Tenemos que importar un panorama de elección completamente diferente y no tenemos ningún instinto para hacer esto. Esto es porque el nuevo panorama de elección no tiene nada que hacer con la necesidad. Cuando se dice que la publicidad crea necesidades, económicamente esto no es correcto. Porque las necesidades son lo que son, son cinco o seis y están históricamente determinadas. La publicidad puede solamente crear deseo que es algo totalmente diferente, porque la raíz que esto tiene en el comportamiento humano es mucho más superficial y no activa toda la programación comportamental que nuestra historia cultural y económica desarrolló en el tiempo. El problema es que hoy la mayor parte de la gente no sabe qué hacer con los recursos que tiene y ésta, es una situación totalmente nueva en la historia de la humanidad. Hoy, la gente más pobre... - aquí es una cosa diferente, hay lugares en el panorama económico mundial en que la pobreza por razones muy complejas está empezando a crecer de nuevo, éste es un problema real y creo que será un problema más y más grave en el futuro en diferentes lugares ; pero este no es el tema de nuestra charla-. Lo que es importante, es que en las economías más desarrolladas, el concepto de pobreza ha cambiado totalmente, se sienten pobres personas que tienen televisión, coche etc.; y es increíble, ya que, si pensamos cual era el estándar de pobreza hace cien años, esto no tiene nada que ver con la pobreza. Razonablemente no se puede definir. Hoy, ser pobres es una cosa que no tiene que ver directamente con la escasez de recursos. Ser pobres, hoy, tiene que ver, por ejemplo con la comparación en el estilo del interés que yo tengo, que yo me puedo permitir y que la otra gente se puede permitir. Actualmente, la confrontación es el principal canal de creación de mi idea de pobreza comparada con lo que pueden hacer , con lo que pueden ser, los otros.

Este proceso creo que puede explicar, puede dar un indicio, de lo que entiendo cuando hablo de culturalización del valor económico. La culturalización ingresa en el discurso cuando se hace claro que, si la necesidad no es el criterio básico para elegir y, si fuera de la necesidad no tenemos criterios claros para direccionar nuestras elecciones, no somos los mejores jueces de nuestra felicidad; porque la mayor parte de las elecciones que hacemos no están controladas por una expe-

riencia, no tienen un soporte empírico que garantice que nosotros podamos disfrutar cuando elegimos. La mayor parte de las elecciones que hacemos son elecciones que se basan en la incertidumbre. Como veremos, esta incertidumbre es una consecuencia de las elecciones, es un hecho nuevo. Por ejemplo, cuando yo compro una cosa para comer, cuando yo compro una manzana, yo sé cual es el sabor de la manzana, si prefiero la manzana a la pera, etc.; pero cuando elijo hacer un viaje a Roma y nunca vi Roma, mi elección es una elección que es como un riesgo, como una apuesta. La mayor parte de las elecciones que hacemos en este mundo post-industrial, la mayor parte de la actividad económica, no es satisfacción de necesidades sino creación de actividades económicas que no tienen que ver con la necesidad, es continuamente una apuesta. Esta apuesta crea una situación psicológicamente diferente en el consumidor porque, cada vez, el consumidor tiene que justificar su elección con criterios totalmente nuevos.

¿Cómo hace la publicidad para orientar la elección de la gente? Bueno, la publicidad, en este nuevo escenario, orienta la elección de la gente creando un mundo de sentido cerca del producto. Si lo hace creíblemente, el producto tiene un nuevo recurso que es aún más importante que sus características merceológicas. El caso de Benetton es clarísimo; los desfiles que hace Benetton no son particularmente de buenas calidades, los competidores de Benetton, generalmente, hacen productos que tienen las mismas características; el problema es que Benetton logró conectar con la marca ese mundo de sentido que es de Benetton; y en este punto, si otro hace la misma publicidad, no es creíble, no puede lograr el mismo proceso de sentido que Benetton logró crear desde el producto.

Sword Watch, es otro ejemplo, que inclusive es más complejo porque Sword Watch inicia una transformación desde la misma definición del producto; porque el reloj que, tradicionalmente, fue un objeto que tenía una función específica - marcar el tiempo -, cambió. Hoy la gente compra los Sword Watch como si comprara un vestido. ¿Cual es la diferencia? Económicamente, la diferencia es que cuando yo compro vestidos, yo puedo comprar cuatro, cinco o seis; cuando yo compro un reloj, me compro uno - si no soy un coleccionista, claro -. Antes que Sword Watch creara este proceso de sentido, yo compraba un reloj de plástico para marcar el tiempo y, compraba de plástico, porque era más barato. Ahora, es totalmente diferente, esto es un vestido; y es diferente porque la lógica con que se creó es diferente. S. Watch empezó con un diseño de las características físicas, los colores y demás que implica, claramente, una culturalización del producto. Cuando yo compro S. Watch, a cierto nivel, yo estoy desarrollando mi imagen personal. Porque si yo elijo un S. Watch muy colorado o un S. Watch muy divertido o un S. Watch muy clásico, estoy haciendo una diferencia básica en como yo me presento a la gente y en cómo la gente pensará de mí.

Esta culturalización es un proceso que económicamente no se puede comprender, sin considerar que, el valor agregado

que crea el producto cultural es básicamente una operación cultural en sí misma.

Oliviero Toscani fue invitado a la Bienal de Venecia en una edición pasada, como artista. S. Watch proyecta los S. Watch, con el mismo criterio, con el mismo espíritu con que se hacen los objetos de diseño más avanzados, más auto-reales.

La auto-realidad del objeto es un recurso para la persona, para construir una auto-realidad compleja que tiene que ver con lo que compra, con el estilo que emerge, con el panorama sorprendente de elecciones ¿OK?

El aspecto más importante de este proceso es que hay una inversión total del proceso tradicional de creación del valor económico. El valor económico, normalmente, se creó empezando por el trabajo y el capital; se hacía el producto, una vez terminado y vendido, si había una ganancia, parte de esa ganancia podía ser invertida en la actividad cultural. La actividad cultural era un lujo que tenía que ver con la terminación del proceso económico. Hoy, esta culturalización del producto, pone a la actividad cultural en la primera etapa del proceso. Se puede conectar con una producción cultural más o menos directamente; en algunos casos es directa, completamente directa. Por ejemplo, ahora en Europa hay una conexión muy fuerte entre los artistas, lo que pasa en las galerías de arte y la manera en que se hacen las campañas publicitarias o el design del producto. Por ejemplo, el diseñador italiano Alex, comisionó a Haimbach 2/- uno de los artistas más exitosos a nivel internacional- la nueva presentación de su producto. Haim Steimbach hace instalaciones con objetos de design sobre estantes; pueden ser platos, lámparas, pero, normalmente eran objetos anónimos. Ahora Alex comisionó a este artista la presentación de un objeto de design.

La idea es que si lo presenta Haim Steimbach y lo pone de este modo, esto cambia totalmente; no simplemente la presentación, porque la presentación es banal, es simplemente tres objetos sobre estantes. Pero, ese estante, es el estante de Haim Steimbach y, ahora, el producto de Alex está sobre el estante de Haim Steimbach. Todos pueden hacer ese estante y poner el producto, pero, si lo Steimbach, tiene una auto-realidad que se transmite al producto. De esta manera no está simplemente presentando el producto, no es la confección del producto, es básicamente por qué la gente tiene que desear ese producto. Así, la producción cultural cambia y se convierte en la primera etapa del proceso de producción del valor económico.

En este nuevo escenario podemos hablar de una suerte de "economía del simbólico". El valor agregado, ahora, tiene que ver con el valor agregado simbólico que la marca consigue conectar con su producto. En esta nueva situación, la cultura tiene un rol nuevo. La atención del mundo económico sobre la cultura está cambiando con una rapidez impresionante. No es, simplemente, una inversión en imagen como fue tradicionalmente pensada; no es una sponsorización, un mecenazgo; porque no es sólo una manera de lograr consenso o de mos-

trarse generosos; sino que tiene que ver con el proceso económico básico de la competencia económica. Si yo consigo conectar mi producto con las ideas más actuales, más fuertes culturalmente, mi producto es más competitivo. Este es un escenario completamente nuevo y en este escenario, el problema de la cultura no es conseguir una plaza; por el contrario, el problema de la cultura, en este nuevo escenario, es lograr mantener una autonomía. El riesgo es que el artista se convierta en una suerte de publicitario de alto nivel, con una lógica totalmente dependiente de la lógica de producción de valor económico.

Algunos artistas muy exitosos, hoy tienden a conectar su investigación con temas de mucho interés para las marcas. Por ejemplo, una artista italiana muy exitosa, Vanessa Beecroft /1 – ya no más italiana, ahora vive en Nueva York y culturalmente es totalmente americana- hace performances con modelos desnudas pero que tengan.....por ejemplo, hizo la performance con los zapatos de Gucci. Esto es perfecto para la publicidad, porque es absolutamente glamour, el producto se desarrolla y se hace más sofisticado como imagen y el mismo artista, tiene una visibilidad que como artista no podría tener. Ahora, en todas las performances, Vanessa Beecroft tiene el problema de elegir que sponsor conseguir; aunque, claramente, no es un problema porque todas las marcas de moda quieren hacer algo con Vanessa Beecroft, porque está en lugares que tienen una visibilidad que ninguna campaña publicitaria puede conseguir. Claro, estos son casos de artistas muy exitosos, pero, cuando un nuevo escenario como éste se desarrolla, lo que inicialmente es una excepción de los artistas más exitosos - mucha plata, los sellos comerciales que quieren disfrutar su imagen, que quieren apropiarse del mundo de sentido, del mundo simbólico de estos artistas- tiene que convertirse en un fenómeno cada vez más general, puede empezar a ser una característica básica del mundo cultural, por las razones que expliqué.

Este escenario parece sugerir que el tipo de muerte del arte que sobreviene, tiene un sentido más profundo y totalmente diferente del sentido que tradicionalmente le damos cuando hablamos de la muerte del arte. En este escenario, la muerte del arte parece un hecho nuevo en el sentido de que el arte no muere porque se confunde con la vida, sino que el arte muere porque se confunde con la economía, que es mucho más inquietante. Pero esto no es todo. Este escenario, no es un escenario totalmente necesario en el sentido que este escenario es la tendencia principal; pero, tenemos que considerar cómo el consumo cultural está evolucionando en éste momento, porque la evolución del consumo cultural creó una complejidad adicional. Creo que, si todos pensamos en los estados culturales, podemos fácilmente comprender que parece que hay una relación intensa entre la complejidad o la calidad del producto cultural y la dimensión del mercado de este producto. Por ejemplo, la música clásica más compleja, más interesante para el criterio de los musicólogos, es la música que... digamos, que los discos de esta música son com-

prados por un millón de personas en el mundo entero. Me refiero a lo que en el futuro vendrá a ser como, no la más representativa, sino la música que tiene que ver con la tradición secular de la música clásica. Estoy hablando de músicos como Bartok. Músicos muy refinados pero que, al mismo tiempo, nadie que no sea un experto de la música clásica contemporánea conoce. Por otro lado, hay músicos que parece que no saben tocar, pero venden 10 millones de copias.

¿Por qué se da esta relación paradójica?

Tenemos que comprender que disfrutar el producto cultural no es como disfrutar una manzana y la diferencia es que nosotros tenemos todos el hardware y el software para disfrutar una manzana. No es un hecho natural; por ejemplo, los estudios que ahora tenemos de cómo la humanidad consiguió desarrollar la manzana como el producto que nosotros conocemos hoy, nos muestran que fue un proceso muy complejo. Porque la manzana que había en la naturaleza, cuando la humanidad empezó a comer las manzanas, era diferente, y sus características evolucionaron de una manera que refleja las preferencias, las necesidades humanas. Hoy no podemos comer la manzana y tenemos que ir a la tecnología para hacerlo.

Cuando tenemos que consumir una música nueva, por ejemplo, tenemos que escuchar canto gregoriano y nunca escuchamos canto gregoriano antes; básicamente, no tenemos la tecnología. ¿Por qué? Porque si no tenemos la información y educación necesarias para escuchar este tipo de música particular, después de cinco minutos, claramente la atención cae; cae porque no tenemos referencias; es como estar escuchando una poesía en un lenguaje que conocemos. No tenemos las referencias para crear conexiones de sentido. Cuando nosotros escuchamos una canción que dura tres minutos, tenemos todo el software porque la estructura de esta canción es tan simple que, una vez que la escuchamos dos o tres veces, conocemos todo lo que necesitamos de esta canción.

Claramente, productos culturales diferentes requieren de características diferentes y vínculos diferentes para poder ser disfrutados, ese es el problema. Este es un gasto. El gasto del producto cultural, no es solamente cuánto tenemos que pagar para poder disfrutar, para escuchar, ver o lo que sea, no; el gasto es cuánto tiempo, recursos y energías tenemos que invertir para conseguir el nivel fundamental de competencia para realmente disfrutar el producto y, claramente, cuando más sofisticado es el producto, mayor será el gasto. El hecho que está en la conexión negativa entre la sofisticación cultural del producto y la dimensión del mercado, es como la ley de la demanda tradicional. La ley de la demanda tradicional para un producto como la manzana dice que, si el precio es alto, la va a comprar poca gente, si es bajo, la va a comprar mucha. Esto es exactamente lo mismo, si nosotros consideramos que el elemento del gasto, no es simplemente el precio financiero, sino el precio mas este gasto complejo, que podemos llamar, gasto de activación del producto cultural. El producto cultural

se activa cada vez más y, cuanto más información tenemos, mayor competencia estamos desarrollando para ese específico tipo de producto y, cuando más experiencia tenemos, más disfrutamos. El nivel de felicidad que yo obtengo cuando escucho la 5ta. sinfonía de Mahler por primera vez, no puede ser el mismo que siento cuando la escuché cien veces y conozco toda la complejísima estructura necesaria para escuchar una pieza musical que dura cuarenta minutos. Necesito un esfuerzo de concentración y recursos mentales, absolutamente diferentes que en una canción de tres minutos. Esto es muy importante. ¿Por qué ?.

Esta relación inversa que existe entre la complejidad del producto cultural y la dimensión del mercado no implica como se piensa cuando se aplica la característica del modelo económico liberal de elección - que la mayor parte de la gente no quiera este tipo de consumo cultural. Simplemente la gente es libre de elegir y no lo elige, entonces no lo quiere. Esta es una forma de razonar totalmente errónea porque no considera el problema del gasto de activación. La mayor parte de la gente no quiere, no gusta de cierto tipo de producto cultural, porque no conoce lo que puede elegir. Muy superficialmente no tiene obstáculos para elegir, pero, sustancialmente, los obstáculos para elegir este tipo de consumo cultural son muy fuertes. La consecuencia es que no podemos pensar que somos realmente libres de elegir, nunca seremos realmente libres de elegir porque teóricamente es imposible conocer todas las consecuencias y tener todo el hardware y software cultural necesario para disfrutar todas las formas posibles de consumo cultural, pero, metodológicamente, si no tenemos lo básico, nuestro nivel de libertad en la elección es cada vez más limitado. Esta es la idea: formalmente, somos libres de elegir cualquier cosa, pero, en el campo cultural, nuestra libertad es muy limitada si no tenemos este software y hardware cognitivo; y, lógicamente, cuanto más tenemos más libres nos volvemos.

¿Cuál es la conexión entre este tipo de discurso y la economía del simbólico de la que estábamos hablando antes?

La economía del simbólico que se está creando hoy, es una economía en que la conexión entre el producto y el proceso de sentido, es una conexión extremadamente básica. El proceso de sentido que está activado para el producto es como un condicionamiento pavloviano.

Mercedes es un estilo de vida. Yo veo el Mercedes y pienso en la publicidad o pienso en la obra de arte que está en la publicidad de Mercedes. Pienso ideas extremadamente simples y desestructuradas de proceso simbólico. El tipo de utilización que la nueva economía está haciendo de la culturalización del producto es extremadamente simple y dirigida a un objetivo. Cuanto más concientes seamos de las implicaciones del consumo cultural, cuanto más podamos activar toda la complejidad de los productos culturales más sofisticados, más podremos decodificar el condicionamiento comportamental que hay en esta nueva conexión entre el producto y el mensaje. ¿Por qué? ¿Cómo se está desarrollando esta culturalización del

producto?

Esencialmente mediante la manipulación. La utilización del producto cultural es una utilización instrumental. La motivación que el artista sintió cuando creó el producto no es importante, lo importantes es cómo esto se conecta con la necesidad específica del producto. Cuanto más sofisticados en nuestro consumo cultural, más podemos sobrevivir a esta ecología compleja de la comunicación. Ser culturalmente sofisticados no es un lujo o un placer simplemente, es cada vez más, en un mundo como este, una necesidad para la supervivencia; porque es una manera de controlar el nivel de manipulación que está conectado con el producto y con la culturalización del producto. La libertad de elección en un contexto como este es la posibilidad de que la gente pueda considerar las diferentes elecciones y las consecuencias de esas elecciones. Si quiero puedo elegir comprar entre un auto y otro, pero, es importante que esta elección sea soportada por una capacidad para comprender por qué yo estoy comprando este auto; lo estoy comprando porque tiene esta característica, lo estoy comprando porque tiene este proceso de pensamiento que se activa cada vez que yo pienso en este coche, lo estoy comprando porque tengo un problema de identidad de imagen que creo será solucionado si lo compro. Estos son los procesos de pensamiento que hoy dirimen las elecciones de la gente. Si yo pienso que comprando este coche solucionaré mi problema de identidad - que claramente no lo solucionaré - mi elección no tiene ninguna conexión con la producción de la felicidad; y el problema es que, a diferencia de lo que sucedía en el pasado, producir más en este contexto no implica crear más felicidad para la gente; no hay una conexión necesaria entre lo que compro y el nivel de satisfacción, de bienestar. En el otro caso, esta conexión es muy fuerte; si produzco más, creo más bienestar porque hay más gente que satisface sus necesidades; pero, si uno no compra para satisfacer las necesidades porque ya están satisfechas, no necesariamente esto crea un proceso de sentido que ayuda a desarrollarse como persona. El nuevo escenario del desarrollo hoy, no es de el desarrollo como satisfacción de las necesidades, en ciertos lugares todavía si, pero la tendencia es que una vez solucionado el problema de la necesidad, el nuevo problema, es el del desarrollo humano. Por desarrollo humano entendemos la idea de que las personas amplían, cada vez más, la posibilidad de elegir concientemente, conociendo las consecuencias de sus elecciones y expandiendo sus posibilidad de vida; expandir la posibilidad de vida de sentido es el verdadero problema de bienestar de la sociedad post-industrial; y, este problema, es un problema que tiene que ver con un concepto de libertad que es completamente diferente al concepto de libertad de la tradición económica. El concepto de libertad de la tradición económica se relaciona con la ausencia de vínculos, yo soy libre si nadie puede impedirme elegir esto. En este nuevo escenario ser libres significa poder proyectar concientemente la trayectoria y el desarrollo personal que cree una motivación fuerte, que posibilite que la vida valga la pena ser

vivida. Este concepto de libertad es más complejo, pero para la economía es necesario cambiar la noción de libertad porque en la economía contemporánea, la libertad en el sentido tradicional, la libertad negativa, es un hecho. Pero, la libertad positiva - en el sentido de Isaiah Berlin, que fue el pensador que introdujo esta terminología, la distinción entre la libertad negativa y positiva – el escenario de la libertad positiva, es el nuevo escenario; pero, no hay garantías de que, en el nuevo escenario post-industrial, esta conexión vaya creciendo. Creo que este orden precisa contener, reducir el espacio de libertad positiva de la gente. Lo más previsible, lo más manejable, es para las empresas, para las marcas, la programación de las cuotas de mercado, por ejemplo. Esto es claro, lo que necesita son consumidores pavlovianos; ésta es la señal, ésta es la respuesta. No hay ningún incentivo a desarrollar este nuevo nivel de libertad e inclusive, con los mercados culturales más sofisticados, la tendencia es exactamente la opuesta. Por ejemplo, con la música lírica, la idea no es crear posibilidades para que la gente pueda llegar a comprender las obras líricas.

No, no. La idea es traer estos contenidos sofisticados a nivel de la gente, como si esto fuera democrático, como si esta fuera una manera de crear oportunidades para la gente; y esa no es la manera. De esa manera, la idea que queda es absolutamente ambigua, la idea que queda es que la cultura complicada es inútilmente complicada. Porque la pueden hacer simple y más disfrutable. Es exactamente lo contrario, el problema es traer la mayoría de la gente a disfrutar el producto cultural por lo que es y, si lo hace, claramente el nivel de sofisticación, de habilidad para manejar todo el complejo mundo comunicativo en que vivimos cambia y, en el mejor sentido.

1/ Vanessa Beecroft participó este año de una muestra de video arte en el Mamba.

2/ Haim Steimbach, colombiano, expuso este año en el ICI

# Luisa Pedrouzo

## Galería de arte

Presenta a los siguientes artistas

Marcela Astorga  
 Elba Bairon  
 Marcela Cabutti  
 Raúl Flores  
 Claudia Fontes  
 Marcelo Grosman  
 Alicia Herrero  
 Leonel Luna  
 Gumier Mayer  
 Nushi Muntaabski  
 Daniel Ontiveros  
 Cristina Piffer  
 Miguel Ronsino  
 Cristina Schiavi  
 Mónica van Asperen  
 Hugo Vidal

Arenales 834  
 4833-1557  
[Luisa\\_pedrouzo@interar.com.ar](mailto:Luisa_pedrouzo@interar.com.ar)

# Pequeño Daisy Ilustrado

## Con T de teoría

### Por Daisy

A los lectores de ramona:

Se aceptan nuevas acepciones, definiciones, reflexiones, citas, frases hechas, sobre las palabras editadas, como también, pedidos de definiciones de palabras específicas. Escribir a daisy@2vias.com.ar. Toda participación es bienvenida.

### tema

\* argumento, canción.

\*manera de discriminar o entender.

\*track;tema1 tema 2.

\*tema la vaca, el tema de la composición.

\*de lo que se trata; tema a tratar.

\* ítem, asunto.

\* según Lulio: el arte puede aplicarse a los temas de Dios, los Angeles, los Cielos, el Hombre, el mundo animal, el mundo vegetal, y los elementos.

\* J.A. Marina : un tema se convierte en meta, porque su carencia de sentido expreso queda suplida por su poder de movilizar un sentimiento, que es un sistema integrado de esquemas productores de ocurrencias.

\* Mann: "solo el poeta sabe los encantos que son capaces de dar sus temas. Por eso nunca ha de preguntar a otros, cuando ha de escribir algo"

\* ¿Qué tema?, decí algo.

- El tema es una idea

- Asunto, dije yo.

- Caso.

- Bueno, yo cuando vine acá hice un montón de preguntas que tenían que ver si era una fiesta, una reunión, un ágape, pero finalmente cuando me encontré que venías con una hebilla de nudos, encontré la solución: que era una fiesta temática.

### teoría

\* un supuesto de la realidad.

\* conocimiento especulativo .

\*una excusa perfecta.

\*arma de seducción.

\*es en lo que nos basamos cuando pretendemos explicar algo, idea propia

\*modo de enfrentar algo.

\*montón de ideas ordenadas sobre algo o un montón de desórdenes que nos dicen mucho más.

\* orden que a veces precede a las disciplinas y a las técnicas y otras veces es el resultado de una de estas.

\* teoría = el arte es una mierda.

\* ... BLA BLA BLA bLa bla Bla bIA...

\* la teoría es praticamente impracticabile.

\* e l'anteprima della pratica, purtroppo si tende a progettare e non a praticare.

\* tentare di capire Dio.

\*toda teoría es una abstracción y en cierto sentido, una ilusión.

\* en educación la usamos como herramienta de análisis de la práctica.

\*aspecto de la práctica hasta hoy ignorado por los teóricos.

\* palabras organizadas en torno a un problema. Todo aquello que no es práctico. Sostiene a lo práctico desde la sombra. No sucede en la materia, sino en el lenguaje.

\* columna vertebral de una disciplina. Eje de una percepción profunda sobre una realidad determinada.

\* pensamiento imaginario de carácter racional de características tales que se adapte y aplique a la mayor cantidad de temas que se supongan reales en determinado/s ítem/s.

\* es aquello invisible, pero posible , invisible a menos qué, algo del cuerpo caiga distraído o no, o se deslice, o se interponga como un obstáculo que dificulta la llegada ,y un día aquel resto que llega es teoría.

\*explicación de la cosa. Electrocardiograma alfabético del pensamiento que resuelve - explora - traduce - indaga, la existencia de algo, y de otra cosa. Se puede teorizar sobre la imagen, trasladando una experiencia visual a una experiencia intelectual, o se pueden expresar teóricamente naranjas teóricas. La teoría pareciera ser algo distinto a lo que se practica, cómo si no practicásemos la teoría, y teorizáramos la práctica? las dos cosas nos llevan a roma. Aquello que es intere-

sante en su redundancia. porque es redundante en tanto permanece, pero es distinta en cada práctica.

\* hipótesis demostrada que al tener consenso, será ley. En el método analítico para buscar una "verdad", se siguen los siguientes pasos: primero aparece la idea, sospecha desde la cual se construye una hipótesis, que es una reflexión no demostrada. La hipótesis será sometida a al desarrollo, búsqueda o investigación que probaran y demostraran (o no) para hacer de ésta la teoría el consenso, es decir la aceptación de la demostración y la no refutación la harán ley, que en verdad generalmente ya existían como las leyes de la naturaleza, nada mas que luego de ser demostradas tienen aceptación científica.

\* puede uno no ser consciente de ella. Puede ser uno un instrumento de esa teoría, su muñeco. Pero está ahí, imbricada en nuestro contacto con el mundo. Es nuestro software elemental. Podría ser que hablaras de teorías conscientes y elevadas, de teorías filosóficas o científicas, de teorías literarias o artísticas. Ahí sí que pienso que la teoría es muy útil si te ayuda a seguir haciendo cosas o pensando ideas, o descubriendo fenómenos o produciéndolos. Lo que me resulta difícil de pensar es que la teoría pueda evolucionar por sí misma, como un organismo autónomo. La acción es guiada por la teoría pero la rebasa. La teoría a la larga siempre se equivoca, siempre es parcial, insuficiente, la acción es lo que es. Ahí aparece el dinamismo. En la acción suceden cosas que nunca te imaginarías ni ninguna teoría podría prever y tampoco tendría ningún interés que la previera. Me parece ridícula la difundida costumbre de ilustrar una "teoría" (por lo general unas gansadas escalofrantes) con una obra. Es algo absurdo. La teoría te puede sugerir algo, pero ese algo tiene que ser insospechado para el autor. Es una aventura o no es nada.

\* se utiliza la palabra teoría para designar formas de pensamiento muy diferentes. No me refiero a las ventajas de la etimología, que termina advirtiéndonos que sólo hablamos de contemplación. Es claro que los materiales que utiliza el artista para llevar a cabo una obra no coinciden necesariamente con las especulaciones de quien articula estos enunciados con el fin de generar un discurso que viene a hacer las veces de historia del arte u ocupar el espacio que esta ocupaba hasta hace relativamente poco. Por su parte, quienes escriben en los medios, no son teóricos. Su tarea se reduce a describir lo que hacen los artistas locales bajo los parámetros de un periodismo internacional.

\* en líneas generales, requiere de un objeto, un método, una cierta construcción analítica de la que extraer alguna consecuencia. Claro podemos hacer teoría desde el vacío pero si es así deberíamos hacerlo explícito. Las meras reseñas en periódicos no pueden tener la categoría de teorías, porque son sólo eso: reseñas informativas más o menos inteligentes que

nos deben contar lo que está pasando. La limitación existente en los medios gráficos así lo impone porque nadie, seriamente, puede sostener que puede exponer teorías en espacios tan exigüos, salvo que las teorías también sean exigüas pero entonces son sólo intuiciones de lo que una teoría puede llegar a ser ¿Dónde se hace teoría? No lo sé.

\* "(...)las teorías llegan a ser claras y ´razonables` sólo después de que partes incoherentes de ellas han sido utilizadas durante largo tiempo".  
Feyerabend. "Contra el método".

\* "(...)la teoría acompaña al trabajo artístico, sin intentar domesticarlo o convertirlo en una excusa para la especulación teórica".  
Enwezor

\* "(...)alcanzo a comprender los peligros del artista cuando se mete en cosas que no son su arte y pretende que sean y pretenda poner una teoría porque no conoce bien muchas o porque no conoce los errores posibles donde tan a menudo caen [...]. Hasta lo mejor, para no meterse, es saber lo difícil que es poseerlas bien y con su propia capacidad eliminativa."  
Felisberto Hernandez

\* "(...)estaba Zeus en el Olimpo, muy serio, como siempre. Mandoneando a todo el mundo y jodiéndole la vida a los otros dioses y héroes que por allí andaban. Un día, uno de esos bichos medio raros, mitad hombre y mitad caballo que andaban persiguiendo minas todo el tiempo, fue sorprendido por Zeus. El capo del Olimpo lo reprendió al simpático sátiro, y éste le dijo: "Aflojá dios, no te ortivés y reite un poco que la vas a pasar mejor." Esto, en griego, se dice "TEO, RÍA".  
Enrique Vázquez (huérfano de toda teoría)

título

\* color invisible, según Duchamp.

\*texto que acompaña a la imagen, junto con medidas , técnica, y fecha de realización.

\* sueño de significación, pista, ayudamemoria, dato. Indica dirección del pensamiento. Hay veces si rompemos el titulo la obra entera desaparece. Los hay de función laberíntica que te obligan a volver a cero, volver a empezar el recorrido de la mirada, perderte nuevamente en la obra. Los hay en forma de número o de lugar geográfico . Muchas veces aparece nombrado por su negación: "sin título". En algunos casos juega un papel mas importante que el color, en otros es completamente aleatorio y secundario. En algunos casos es descriptivo irónico ó crítico.

\*el título de una obra de arte apunta a su definición y aporta

llaves alegóricas y narrativas que conforman la lectura de la imagen desde el espectador. Este nexo entre imagen y palabra fue preservada desde la antigüedad, por momentos generando grandes y profundos debates sobre la primacía de una sobre otra en nuestra percepción. Poetas escritores filósofos han emprendido batallas en las cuales han destrozado a imágenes o palabras con tal de salvar sus propias teorías.

\* sólo las palabras simples me hacen vibrar: para mi el único arte es el de transformar los nombres comunes en nombres propios. Qué pura maravilla esa metamorfosis invisible! Las palabras eruditas me hacen echar chispas, detesto los neologismos, los términos sesudos me agobian.(...) vi en el escaparate de una librería el título de una recopilación de Apollinaire: "Il y a". De aquel título hice mi estética. Basta decir esas solas palabras anteriores a las palabras, "il y a" para que todas las cosas aparezcan, vengan de donde vengan, precipi-

tándose unas sobre otras, juntándose, engendrando el mundo. Las cosas hablan entre ellas, de ellas mismas, sin que nosotros tengamos nada que decir. Sí, aquel que sabe decir "il y a", de un solo hálito vence a la muerte y gana el lenguaje para su causa.i J.B.Pontalis II

En la construcción de estos términos colaboraron, café ramona, Claudia del Río, Daniel Trama Enrique Vázquez, Facundo Ceraso, Gustavo Bruzzone, Julia Converti, Lorena Armesto, Lucia Bianco, Lucio Dorr, Luis Vignoli, Lux Lindner, Marco Béchis, María Calderari, Marina De Caro, Marcela Veinsten, Marta Zatoryi, Natalia Lipovetsky, Nazarena Pereyra, Nilda Rosenberg, Patricia Merkin, Roberto Jacoby, Sandro Pereira, Silvina Buffone, Theo, Víctor Winograd, Vijaya.

(Extraído del Diccionario de certezas e intuiciones ©texto inédito de Diana Aisenberg).

### GRUPO PSICOLOGICO DE BUENOS AIRES

Psicoanálisis con niños,  
adolescentes y adultos

4383-3558  
gpba@mail.com

15-5337-9732

## Oda

Objetos de artistas

Costa Rica 4670. 4831 7403

Lunes a viernes de 11 a 20 hs. Sábados de 11 a 18 hs.

“Eso me pasa por leer ramona”

Laura Messing  
Esculturas

lauramessing@hotmail.com  
4765-5034

**MM**  
ARTISTICA

Bastidores a medida y standar.

Telas, Bases p/esculturas.

Pedidos por tel.

Envíos a domicilio

Nuevo tel: 4303 1468

## Aproveche

Acceda a los libros de arte con los que siempre soñó

Por cierre,

La Compañía de los Libros

liquida stock

20, 30, 40 y 50% de descuento

Arenales 1901 esquina Riobamba  
Lunes a sábado de 10 a 20 hs.

## ¿Necesitás diseñar tus invitaciones y catálogos?

Entonces comunicate al 4833-3243  
mirthabermegui@interlink.com.ar

Quiero hacerte la mejor propuesta

además

diseño de logotipos - papelería folletería

afiches - avisos

servicio de películas - cromalines

impresión offset y digital

## Acrílicos Madison

**\$2,90**

x 60 cm3 cualquier color

Compralos en Belleza y Felicidad

Acuña de Figueroa 900 Pedidos al 4867 0073

# 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 (una jornada)  
Lili Esses. Domingos 26/8, 23/9, 28/10 y 25/11  
de 10:30 a 13:30 hs. y de 14:30 a 17:30 hs.

Curso intensivo de moldes de caucho de siliconas, látex y  
contramoldes de yeso para coladas de resina, yeso, cemen-  
to, etc. (una jornada)  
Lili Esses. Domingo 9/9, 14/10 y 11/11 de 12 a 17 hs.

## Fotografía

Autorretrato  
Julie Weisz. Domingo 16 de septiembre 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 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

## Nuevos talleres

Taller de Vitraux - Técnicas del vidrio  
Carlos Herzberg y Malena Quintar. Viernes de 19 a 21 hs.

Taller de creación de imágenes -El montaje audiovisual  
Sábados de 18 a 20hs

## Taller de Fine Art Prints

Carolina Santos. Miércoles ó viernes de 14 a 17 hs.

## Taller de improvisación en música contemporánea

Prof: Miguel Bellusci. Sábados de 10 a 12hs

## Taller de Medios Mixtos y multimedia

Jimm Herrera. Miércoles de 20 a 22hs.

## Taller de radio: sentidos e imaginación

Karina Troian y Marcelo Stigliaro. Viernes de 19 a 21 hs.

## Cursos y Talleres

Informes e inscripciones: Martes a viernes de 16 a 20 hs. Sábados de 11 a 19 hs.  
Tel: 4807-6340. Email: [cursosccr@sion.com](mailto:cursosccr@sion.com). Web: [www.centroculturalrecoleta.org](http://www.centroculturalrecoleta.org)

Con la presentación de este aviso  
recibirá un catálogo de regalo

# “Cuando dibujaba me gustaba narrar historias”

Miguel Harte recuerda su niñez

Por Iván Calmet

MI primer recuerdo con el arte tiene que ver con el misterio y lo prohibido. Mis viejos tenían guardada la colección de “La Pinacoteca de los Genios” (Editorial Codex) en un ropero. Me llamaba la atención porque era como un secreto. Me sentía muy atraído por los cuerpos desnudos o las situaciones que suponía eróticas de esas imágenes. No sabía que se trataba de pinturas. Mantegna era tremendo, me pegaba su “Cristo muerto” y su “Martirio de San Sebastián”. También la “Alegoría de la Primavera” de Botticelli. Me mataba el detalle de la ramita que una mujer llevaba en la boca. Los iba a ver como si fueran revistas pornográficas. Esas madonnas prerrenacentistas, sus bebés raros. De esa colección también recuerdo los libros del Bosco, Brueghel, Giotto y Lucas Cranach.

En esa, nuestra segunda casa, (entre mis 2 a 8 años) habría colgados unos cuadros de pintores realistas pop de la época, de colores vibrantes y alegres con jóvenes tomando sol en piletas o con pasillos metafísicos, entre otros. Alguien se los había prestado a mi viejo, o tal vez eran de la galería que él tuvo en el 66 o 67. Yo tendría 5 o 6 años. (Pablo) Suárez dice que recuerda haberme visto alguna vez ahí. Yo sólo recuerdo un piso grande de madera. La galería se llamaba Vignes y supongo que era parecida a la vieja galería Van Riel, con piso de madera y techo altos. Laburaban en paralelo con el Di Tella, al servicio de experiencias y en la promoción de artistas. Inauguró con una clausura municipal por inmoralidad o algo así. Como nunca vendió nada se fundió. Duró un año y medio. Allí expusieron, entre otros, Federico Peralta Ramos, Berni, Suárez, Jacoby, Carreira, Bonny y Emilio Renart. Era la época en la que se abandonaba la pintura y el objeto, como en el caso de Pablo.

El arte contemporáneo me resultaba muy natural, en cambio el tradicional o antiguo era el prohibido, el que se escondía debajo de los zapatos (risas). A casa venía un tipo que me llamaba la atención, estaba loco, y le traía a mi viejo dibujos geométricos hechos con birome de colores sobre papel de diario. Sin querer me fui haciendo en ese ambiente.

A mis viejos les gustaba hacer reuniones y fiestas, nuestra casa era linda, tenía una vista genial. Con Pilu, mi hermana, recordamos fiestas de disfraces que curtíamos a escondidas bajo la mesa. Me acuerdo que en el living después aparecía durmiendo destapado, en calzoncillo rojo y con el culo para arriba, un ridículo que se llamaba Mariani. Era poeta. Años más tarde jugué con él infinidad de partidas de ajedrez en Santa Teresa, Río de Janeiro. Pero recuerdo en mi niñez haberlo visto también en la TV haciendo de Robinson Crusoe para una publicidad de aceite Siete Días, navegando por el río

en una balsa entre los mismos juncos donde pasábamos nuestros veranos, a un par de cuadras de casa.

Hasta los ocho años viví en el bajo de Acasusso, en la calle Martín Coronado. Un lugar muy tranquilo. Teníamos mucha libertad y mucho contacto con el río. Andábamos por los baldíos, por las villas de pescadores, por las vías abandonadas y jugábamos a la pelota en la calle con unos chicos del S.I.C. (club de rugby de San Isidro). Yo creo que era el único hincha de River. Los demás eran de Boca.

Enfrente de casa, para abajo, teníamos dos amigos muy humildes, el Rúben y la Graciela, que vivían en una casita de chapa con olor a kerosén. Su padre sería algo así como un colectivo. Tenían un monito y un jardín muy grande con una parra.

Y arriba, enfrente, los amigos eran Henry y Caroline, hijos de diplomáticos ingleses. Y tenían de todo.

Nuestro jardín era un barranco muy largo de 70 metros de terreno salvaje, con recovecos y escondites.

Éramos tres hermanos seguidos y después venían dos chiquitos. Ahora somos seis, de los cuales uno es medio hermano.

Mi padre no estaba nunca en casa, parece que se la pasaba en el Moderno o en Bárbaro, y gracias a mi mamá, que lo encubría, quedaba ligado siempre con la diversión.

Me crié también, a partir de los seis, con mi abuela paterna que era pintora copista. Recuerdo el olor a óleo del cuarto donde ella pintaba y yo dormía a la noche. Con ella aprendía a dibujar y veía libros de Gauguin, Manet, Van Gogh. Íbamos a la estación Devoto a dibujar trenes, me encantaba hacerlos en perspectiva. Me gustaba armar escenas con muñequitos, como hago actualmente con mi obra. Me fascinaba el Cine Graf de un amigo con el que él hacía sus propias películas de ciencia ficción.

Mi madre viendo que todo eso me copaba, empezaba a proveerme de lápices, y después de colores. La pintura vino más tarde, a los diez, en Mar del Plata (allí cumplí los ocho años). Y fui del impresionismo al surrealismo. Pablo me daba consejos técnicos, académicos y ridículos que me confundían. Decía que los colores talos no se podían mezclar con otros colores. Pero también empecé a escuchar cosas realmente mucho más interesantes, apasionadas y estimulantes. Por un lado a Pablo le gustaban Caravaggio y los románticos y por otro Molina Campos y Berni, a quienes también aprendí a querer. También conocí a Lacámara y a Gramajo Gutierrez.

En la segunda casa que vivimos en Mar del Plata yo tenía una habitación para mí solo. Fue un cambio muy importante ya que a diferencia del resto de mi familia yo era muy obsesivo con el orden. Esa casa de vacaciones tipo colonial venida a menos, era de mi otra abuela (una pianista apasionada). Ahí

fuimos a parar porque a mi viejo le iba mal con un boliche que había abierto con Pablo y otros. Se llamaba Naranjas. Vivimos un año a vela porque no se podía pagar la luz y comíamos de fiado. Salvo mi cuartito, que era el único lugar ordenado, toda la casa era un desastre, y cada vez que llovía era un concierto de latitas. Todo goteaba menos mi cuarto.

Me encantaba entrar a mi habitación y ver todos los autitos ordenados como si fuese una exposición. Con los envases redondos del jugo "Naranjú" armaba guirnalda para colgar en las paredes. Yo era un ridículo, decía que quedaba lindísimo. También le había puesto estanterías y bibliotecas donde guardaba los libros de la colección "Robin Hood", que me encantaban, especialmente el del "Príncipe Valiente". Los acomodaba de frente en los estantes para que se vieran las ilustraciones de sus tapitas. Parecía un kiosco.

Dibujaba para fantasear, para narrar historias haciendo con la boca sonidos onomatopéyicos. Recuerdo que esos ruiditos me acompañaron bastante y todavía los sigo haciendo. Si dibujaba ciudades con autitos era para usarlos como juguete, y les hacía efectos de velocidad como a los trenes en Devoto.

A los doce dibujaba escenas eróticas con las chicas que me gustaban. Las imaginaba en bolas con sus diferentes virtudes e imaginaba que estábamos juntos. Sentía que podía acercarme más a ellas, y me alejaba. El surrealismo apareció con los trabajos a lápiz.

Pintaba todos los días y entonces decidí que los pinceles eran mi destino, dejé el colegio.

Como veía que tenía problemas con los colores fui a un taller para tratar de superarlo. Duré un día. A los catorce años todavía no sabía que era definitivamente daltónico. Nadie creía que yo veía mal, mi mamá nunca se preocupó, pensaba que la cargaba, y Pablo no entendía porqué yo pintaba las caras verdes. El tema de mi daltonismo pude asumirlo mucho más tarde.

En la adolescencia empieza otra historia. Como ya había decidido que mi destino era ser pintor ahora daba por sentado que lo era. A los quince mientras hacía por segunda vez el segundo año a la noche, iba casi todos los días al taller de la calle Cangallo a realizar marcos con Pablo como si fuésemos marqueros de verdad. Una vez le enmarcamos una muestra a Noé y estaban tan mal hechos los marcos, que los describían en las críticas. Después hicimos unos mejores, pero todavía horribles, para Renart. Personajes interesantes como Heredia, Grippo y Renart, entre otros, tenían allí sus talleres. Con ellos compartía mesas comiendo y escuchando. Fue un estímulo muy importante que duró dos años.

Como el colegio me aburría y pensaba que no me iba a servir para lo que yo había decidido que iba a ser, lo abandoné de-

finitivamente a los dieciséis.

Me identificaba con la dificultad que significaba para Pablo tratar de vivir del arte. Él no vendía y si lo hacía era por poco dinero, igual se la bancaba y sabía que debía hacer otras cosas para mantenerse. Él fue mi parámetro. Su relación con el mercado era un despropósito, estaba enemistado con el *stablishment* y éste lo rechazaba.

Hasta hacer la colimba estuve acoplado a una suerte de proyecto familiar de mi viejo con Pablo en un campo en Córdoba, forestando, y mi trabajo era ser una pieza más de ese proyecto. Al final el proyecto de los árboles terminó fracasando. También laburamos un boliche donde yo hacía de *disc-jockey*. En 1981 después de hacer la colimba donde pinté soldados patricios, me fui a Brasil en plena dictadura para descansar, y me quedé viviendo siete años entre Buzios y Río. Me divertía mucho y siempre pintaba. Sólo abandoné la pintura en dos ocasiones durante un año cada una. En Buzios trabajaba en una posada y sólo había que conseguir para comer. Hice un par de pequeñas muestras en boliches donde vendí un par de paisajes y hacía retratos para clientes de la posada, trabajo que continué en Río. Llegué a hacer un realismo fotográfico. Me atormentaba no entender que era lo que me pasaba con los retratos realistas que pintaba. Si alguien tenía ojos verdes yo los hacía azules. Por eso abandoné el realismo para ser expresionista y rajarle así a la dificultad del color. Me vino bárbara la época de la *transvanguardia* y del *neo-salvajismo*, a pesar de que lo que pintaba era una porquería. De a poco fueron apareciendo en los cuadros ciertos detalles que a lo largo del tiempo terminaron siendo las imágenes que hago ahora. Recién a los veintiocho años comencé a tener una imagen personal, fue cuando volví definitivamente en 1988 a Buenos Aires y de nuevo al taller de la calle Cangallo, con Pablo y ahora Marrone incluidos. Durante mi estadía en Brasil había venido en dos ocasiones y conocí a Garófalo, Avello, Reyna, De Ilzarbe y Marrone, con los que participé en muestras.

Volviendo a mi adolescencia, mi viejo, que mientras pudo se dedicó a los delirios y a armar proyectos imposibles, me vió de ahí en más como un retrógrado cuando me enganché con la pintura. Así que tuve que remar contra esa idea, que venía del mundo de los sesenta, donde para él el *sumum* era abandonar el objeto como consumo burgués.

A pesar de esto, fue él quien posibilitó que yo me acercara al mundo del arte. Mi viejo representaba la aventura y era anti-práctico, como podía serlo también, en otras cosas, Pablo.

Todo siempre tenía que tener un gesto romántico.

Será por eso que no tuve expectativas urgentes cuando decidí dedicarme a esto y pude mal que mal manejar un tiempo propio.

# La máquina pictórica: Aizemberg

Por Nicolás Guagnini (Nueva York, septiembre de 1999)

Conocí a Boby a mis 18 años, en 1985. El era, a mis ojos, viejo, sabio, infantil y un poco loco. A sus ojos yo resulté ser mas o menos lo mismo pero en distinto orden, lo que habla de una autentica apertura y convicción desjerárquica en Boby. Antes que mutuamente develáramos la trama de nexos extra-pictóricos que nos unían (la catástrofe dictatorial, la familia, algunos amigos y conocidos), hubo un acercamiento, un encuentro, profundo y marcante, en mi primer visita a su laboratorio.

La cita era a las once y cuarto. Yo me confundí, y llegué a las once menos cuarto. Matilde, su mujer, me abrió la puerta. De pie en el hall, escuché la voz del maestro, proveniente del fondo de un pasillo con un pulcro patiecito a un lado e innúmeros cuartos al otro: - Falta media hora para nuestra cita. Tendrá que esperar... Pasado un ratito, Matilde me indica que camine hacia el último cuarto, al final del pasillo. Empujé la puerta entreabierta y entré.

El estudio tenía la forma de una letra L muy gorda. Todos los muebles, e inclusive el espacio, daban la impresión de haber sido diseñados para un fin o misión específica. Mi primera percepción fué la de estar en el interior de una nave. En el medio del cuadrado formado por la intersección de los rectángulos que componen la L, de espaldas a la puerta, Boby me aguardaba hierático, de pie con sus pantalones mas anchos en la base. Lo rodeo, curioso. Uno de sus brazos está totalmente extendido hacia adelante, rectilíneo. En su mano, erecta, una reproducción de un cuadro de Picasso, que recuerdo borrosamente como perteneciente al período del cubismo sintético. La otra mano tapaba teatralmente su ojo derecho. Al fondo, siguiendo una hipotética línea recta que es la prolongación de la dirección de su brazo, un caballete enorme. En el reposa un cuadro, con el oleo aún fresco. Continúo girando a su alrededor, hasta llegar a pararme exactamente atrás de él. Veo sucesiva y alineadamente: la nuca de Bobi, el Picasso, el cuadro de Bobi. Finalmente, habla, con entonación oracular. - No cabe absolutamente ninguna duda... yo soy superior.

Luego de ésta sorprendente autoevaluación, que yo tomé con total naturalidad, Bob comenzó a dar vuelta lentamente una larga e impactante serie de cuadros que yacían, de cara al muro, en unos accidentes de la pared, unos escalonetes o estantes de unos veinte centímetros de ancho. Con todo expuesto, los horizontes y las figuras de los cuadros, de medidas similares, alineados, procedió a inculcarme los fundamentos del automatismo psíquico; no sin antes explicarme que al anular la estereoscopia mediante el artificio del ojo tapado lograbamos percibir ambos cuadros -el reproducido y el real- en el mismo plano y del mismo tamaño.

El automatismo, tal como lo enseñaba Bubs (y, según el, tal como se lo había transmitido Battle Planas) constaba en su ejecución de dos fases. La primera, expeler. Contacto puro con la naturaleza íntima y por lo tanto real del universo, una relación estructural con aquello que era denominado como el "modelo interior", opuesto a la representación, inclusive abstracta, de la realidad como "modelo exterior". La segunda fa-

se, de índole editorial, y sintetizante, consistía en ajustar (generalmente eliminando elementos) aquella secreción inicial de información. Bobimberg concibía al artista como un transductor, una herramienta que recibiría la mayor cantidad de información con la menor cantidad de interferencia, y la retransmitiría en forma de producción artística.

Inútil era, e inútil fué, discutir con Roberto Aizemberg su dogma. Las polémicas que inclusive los surrealistas franceses y Breton mismo mantuvieran, sobre la posibilidad de una existencia del automatismo en su estado puro; o la imposibilidad de que la "corrección" fuera automática eran diluidas por Boby con sus argumentos biólogos y, de última, positivistas. Pero si uno no se oponía, ni lateral ni antagonicamente, a los costados vulnerables de su envoltorio teórico, evitando discusiones bizantinas no extentas de humor, aparecía el conocimiento verdadero. Ante todo, Bobi era un conocedor profundo del disegno, en el doble sentido clásico y clasicisante que la palabra tiene en italiano: dibujo y diseño. Todas las implicaciones y significaciones de una forma, de un conjunto de formas, o de sus relaciones eran mapeadas en milésimas de segundos por su mirar gélido y veloz. Cuando Boborg miraba un cuadro adquiría una expresión única, de reptil afable, y el veredicto aterrizaba instantaneo, como la flecha del arquero zen, en el medio del arco. -Ese rectángulo azul, allá arriba, debería estar mas al centro, y ser un poquito mas ancho. Caso cerrado.

Bobibarg tenía una relación monstuosamente fluida con su propia producción, y los dibujitos que se convertirían en sus cuadros surgían de él en la cantidad y en el momento que el quisiera, en series larguissimas, con variaciones inteligentes y no retóricas, y merced a su musculatura automática entrena-disima, casi sin correcciones. Una característica curiosa de los bocetitos, que siempre me hizo pensar en ellos como una escritura, era una inclinación de algunos grados, ejercida sobre la diagonal formada por el ángulo superior derecho y el inferior izquierdo.

La lucha, la vida, y el elemento de Bubel, fue tornar esa fluidez en Pintura, con la mayúscula que el peso de la historia (una de tantas obsesiones bobiescas) le imponía al asunto. Los cuadros fueron por décadas, pequeños y trabajosos. Toda la libertad que en el medio dibujo Bubark tenía para escoger y ejecutar sus imágenes se convertía en problemas diversos en el medio pintura. ¿Cómo solucionó Blops la increíble contradicción que la inmediatez natural de un método ideal para el dibujo o la escritura como el automatismo proponía en la realización de cuadros al oleo con una técnica morosa y lentísima, neo-flamenca? Inventó, y a lo largo de décadas perfeccionó, una máquina de pintar.

La máquina era conceptual, y física, tangible. Según Blinblang (y según muchos otros tambien), la mayor concentración de energía e información en la historia del arte había acaecido en los primeros años del modernismo, y El Transductor era el gran español Pablo Ruiz Picasso. Pero la pasión italianizante de Bobukrantz se remontaba al Renacimiento, y para trasladar el altar que habitaba en sus gustos Piero Della Francesca a las aguas modernistas, ideológica y estéticamente navega-

bles por su elección, había un solo camino: los Baños Metafísicos de un neoclásico entre modernos, el griego Giorgio de Chirico. El Panteón se completaba con el Massimo Ernesto, Max Ernst, de quién Bulb admiraba más bien su capacidad experimental de producir imágenes con técnicas que incorporaban el azar.

Con respecto a la abstracción, Bobkrieg fulminaba. Kandinsky era folklórico, Malevitch infalible por su simpleza, Mondriaan el último flamenco. El argumento de la novedad histórica no le inmutaba. Prueba de eso es su anacronismo casi deliberado tanto en la construcción de la obra como en la del personaje. Igual de poco lo desvelaba el problema de la originalidad, dado que el automatismo la garantizaba: según la preceptiva bovariana ningún transductor tenía una estructura biológica exactamente análoga a otro, y esa estructura es parte esencial de la información transmitida.

Cuando yo comencé a frecuentar su estudio, la máquina estaba aceitadísima, y Bube pasaba horas larguísima pintando con la mente en cualquier otra cosa, libertad conseguida por la triple concurrencia del uso del automatismo, el entrenamiento de años, y el eficaz funcionamiento de la máquina. Los dibujitos eran proyectados con un retroproyector sobre papeles del tamaño de los cuadros, corrigiendo en ese acto su inclinación y errores de proporción que el formato ampliado hubieran delatado. Esos dibujos eran calcados, y pasados a la tela con carbónico repasando los ángulos y nacimientos de las curvas sobre el calco. Esta especie de esqueleto que quedaba en la tela era completado con la ayuda de una regla larga. Las curvas, a mano alzada. En vano traté de convencer a Bobi de eliminar pasos, de usar fotocopias o computadora, o simplemente de retroproyectar directamente sobre la tela. Cuando mi terquedad juvenil se dispó, comprendí que ese meticuloso ritual no era otra cosa que un control de calidad sobre el diseño.

La parte conceptual de la máquina ya había predeterminado la ubicación de la o las figuras, centradas, y la cantidad de "aire" entre éstas y los bordes. Se trataba de una canon casi renacentista. Las figuras se componían de planos plenos negros, alternados con planos puros de color. En el caso de torres o abanicos, se incluía una variante proveniente de su maestro, un degradé en planos consecutivos. El horizonte iba también a una altura predeterminada, que Blungtziang había determinado como ideal luego de innúmeras pruebas y errores. Había dos apelaciones al naturalismo, y eso era lo que daba el aire metafísico. Un claroscuro en el fondo, que hacía las veces de "cielo", compuesto con un color de la familia azul con el negro hacia arriba y la fuga al blanco sobre el horizonte. Según Bold ese cielo era verificable felizmente en su Federal natal (pcia. de Sta. Fé) y en su Milan adoptivo. La otra convención realista era una sombrita funámbula, fugada, a la derecha de la figura y pintada con el color plano del "piso" más un añadido de negro.

El problema consistía, entonces, entonces, en determinar tres colores en tonalidades ajustadas: uno azulino, para el cielo; otro terroso, para el piso; y el color más difícil de deci-

dir, uno puro, para alternar con el negro en la figura. Esta elección mínima era un punto en el que la máquina operaba pobremente. Los requisitos generados por las elecciones referenciales de los cuadros contradecían el método. Bobibor penosamente confesaba que le resultaba casi imposible una elección automática o automatista de colores, y que se trataba de conseguir un "clima". Cuando el clima no salía de movida, los colores más absurdos pasaban junto con las tonalidades más delirantes por los cielos y las formas. Muchas veces los resultados eran sorprendentes y una sensibilidad más Pop o más kitsch se hubiera deleitado. Bucks tapaba e insistía, sin angustias ni altibajos, hasta llegar al clima por el deseado. Era en esa instancia, por el llamada clima, que los gustos y preferencias bublovianas se habían concentrado para determinar los precisos parámetros estéticos de la producción de la máquina.

La fisicalidad de la máquina era efectivísima. Primero, tela pegada sobre madera. La superficie dura impedía el indeseable rebote del pincel y garantizaba la rectitud de las líneas. Segundo, un palito redondo, finito, largo y con una bolita en la punta para no dañar la superficie. Hay autorretratos de Rembrandt y de Vermeer con el mismo elemento. Se ubicaba entre los pies, sostenido por la mano izquierda en la parte del caballete en la que se apoya el cuadro. La mano derecha, con la muñeca usando el palito como línea de apoyo, se mueve suavemente en forma vertical. Tenemos así un movimiento único e infalible, alrededor del cual está constituida en gran parte la máquina.

El caballete de batalla, centro neurálgico de la máquina, tenía un contrapeso como de ascensor, y un sistema de poleas, que permitía el movimiento vertical con un mínimo de esfuerzo y una fluidéz cuasi líquida. A la hora de las horizontales, un simple giro de noventa grados las domesticaba haciéndolas cumplir el ritual de ascenso y descenso. Durante años Bolide avanzó en el diseño de un ideal caballete giratorio (nunca realizado) que le permitiría desligarse del engorro de girar los pesados cuadros, y así poder aumentar el formato. Los claroscuros de los cielos eran pintados en vertical de derecha a izquierda, de claro a oscuro. Una silla con ruedas para facilitar los mínimos desplazamientos complementaba el movimiento vertical con el horizontal, necesario solo en el momento de los cielos. En la superficie de apoyo del cuadro en el caballete, y en el agarre superior, clavitos de punta aseguraban cero deslizamiento lateral.

Una mesa con los colores perfectamente ordenados en gamas, una paleta solo mansillada con una mezcla de color por vez, un medium con fórmulas predeterminadas años atrás, tres grosores de pinceles, y diarios cortados en rectángulos de un diesiceisavo de página completaban la parte "sucía" de la operatoria de la máquina. Básicamente, lo único que podía requerir cierta atención del hiperentrenado y ultrautomatizado Bobischek eran las curvas y las puntas de los triángulos. Superados esos triviales accidentes, su mente divagaba en libertad total, caída libre y automatismo puro. Y, ante todo y después de todo, los cuadros eran magníficos.

# primavera por la vida

Acción cultural sobre el por qué de la consulta popular

21 de septiembre de 2001

Nosotros, la gente de la cultura, no queremos ningún hogar pobre en la Argentina, por esto nos sumamos a la propuesta de la Junta Promotora Nacional de realizar una Consulta Popular por un Seguro de Empleo y Formación. Creemos que la desocupación se constituye en el más poderoso factor de disciplinamiento social. Esto empezó con el terrorismo de estado, siguió en la década menemista y se profundiza cada día con el actual gobierno. La Junta Promotora Nacional recorrerá el país pasando por las 50 ciudades más importantes, desde el 11 al 21 de septiembre, difundiendo esta propuesta. Los trabajadores de la cultura estamos preparando una jornada de agitación callejera para manifestar nuestro compromiso con la redistribución del ingreso como eje para salvar la democracia.

Esta jornada se realizará el 21 de septiembre en la Ciudad de Buenos Aires. Ya estamos trabajando plásticos, músicos, escritores, dramaturgos, bandas de rock, actores, bailarines, mimos, artistas circenses. Contamos con Tito Cossa, Manuel Callau, León Rozitchner, Doris Carpani, Aníbal Cedrón, David Viñas, María Rosa Yorío, Raúl Rizzo, Daniel Fanego, Teresa Parodi, Ignacio Copani, y muchos más.

Necesitamos tu participación. Vení y sumate. Nos juntamos todos los martes a las 20 hs. en la sede de la Junta Promotora Nacional con domicilio en Avda. Rivadavia 1944, Tel. 4-953-6310/ 4-952-8701. Si querés informarte más acerca de la propuesta visitá [www.consultapop.com.ar](http://www.consultapop.com.ar).

Buenos Aires, 1 de agosto de 2001.

Frente Nacional contra la Pobreza

¿Querés estar al día? No te pierdas de nada

[www.cooltour.org/ramonasemanal](http://www.cooltour.org/ramonasemanal)

# Biografías dobles

## Aportes del Ñato Labioscópico al Cosmojusticialismo

Una breve biografía apenas autorizada de Luis Lindner

Por Rafael Cippolini

En el otoño de 1990, Laura Ramos publicó en su columna "Buenos Aires me mata" del suplemento adolescente del diario Clarín una foto espeluznante: una mutación de Elvis Costello en Torombolo (el amigo de Archie) alzando sus brazos hacia la eternidad. Esta venía a preceder un reportaje al responsable de la exhibición "Yo maté a Gardel", realizada en el Bar Bolivia y acompañada luego por un manifiesto. El artista decía estar atravesando su instancia mística ("en este momento me interesa ante todo la religión") y criticaba furiosamente los circuitos del arte: "Soy un vanguardista de barrio que a la mañana hace cosas raras y a la tarde toma mate con facturas; nunca pierdo de vista que Avellaneda queda más cerca que Nueva York". Lo más interesante de la muestra, aparte de unos Oakys armados con revólveres que el vanguardista de gafas repartía en volantes, fue un isotipo similar al muñequito de caramelos Sugus pero, en lugar de la estridente sonrisa, mostraba una psicodélica espiral sobre su marca: Dios Inc. Lo espí de lejos (faltaba casi un año para que nos presentaran) mientras charlaba con Marula Di Como (tampoco habíamos sido presentados). Le escuché decir: "como no me sale el peinado de Robert Smith (líder de The Cure) lo copio en sus gustos: ahora estoy leyendo El Extranjero, de Camus". Por supuesto, luego supe que no decía toda la verdad: hay fotos de esa época que lo muestran luciendo un terrorífico peinado similar glande erecto infinitamente más osado y provocativo que el del m'Ysico inglés; por otra parte, ya había logrado entonces una muy interesante biblioteca que delataba que sus gustos eran muchos más sofisticados que los del rocker que citaba.

Nos presentó Florencia Braga Menéndez en el espacio que ella dirigía en el Palais de Glace, conocido como Lenguajes Contemporáneos. Lindner mostraba allí junto a Giménez Larralde (uno de sus héroes secretos) y Julio Sánchez en una experiencia que llamaron Confianza. Se podía ver entonces toda la mitología que había cosechado hasta entonces: aviones, aviones y aviones, galpones para albergar aviones, detalles de aviones, más y más aviones, armas para aviones y, muy diseminados, algunos de los personajes de la historieta Isidoro Cañones de Quintero más algunos cacharros precolumbinos parientes del más abyecto monstruosismo. Para esa época había comenzado su serie de dibujos en emulsión fotomecánica sobre chapas monocromas de offset. Ni bien nos estrechamos nuestras diestras escuché su minuciosa filípica

contra todos los detractores de Ernst Jünger, fanatismo que compartía con su otro héroe secreto, Ralveroni. Su variedad de epítetos injuriosos fue notablemente proverbial.

La siguiente vez en cruzarnos ya sellamos nuestra amistad. Fue poco después, cuando Fabiana Barreda me invitó a sus tertulias en el Club Progreso, monumento masón posfinisecular ubicado en Sarmiento al 1400. En el salón de té estaban Leonel Luna, Jorge Garnica, Fernanda Laguna, Liandro Carvalho, entre muchos, intercambiando chismes y novedades y lecturas de fotocopias. Como me aburría, se me ocurrió acotar que Duchamp había vivido durante meses a metros de allí, que yo tenía copia de algunos documentos, que posiblemente en el piso superior del edificio haya jugado al ajedrez. Al Único que le interesó lo que dije fue a Lindner, a quien noté visible y confortablemente alarmado. De inmediato dije algunas cosas sobre Xul y el futuro Lux estalló en improperios contra los profesores de la escuela Prilidiano Pueyrredón que enseñaban a su futura ex ñ mujer que el astrólogo era un artista mediocre frente a la superioridad pictórica de Pettoruti. Fue el principio del fin de esas veladas.

Lindner elaboraba entonces su teoría sobre el dominio histórico de las madres. Hablamos de Bachofen, de su libro sobre el matriarcado; le hablé también de la tesis de Oswald de Andrade, quien considera pilar al maestro de Nietzsche en su cultura antropofágica y crítica la figura de Eva Perón. Esto Último disgustó a mi amigo y se negó a seguir escuchando. Seguía yo entonces con la escritura del kilométrico libro sobre Xul. Nos reunimos una serie de veces junto a Leonel Luna y muy pronto se nos unieron Hernán Sansone y Nicolás Guagnini. La presencia de este último terminó de conformar una suerte de grupo. Guagnini Lindner y yo nos volvimos inseparables. Discutimos horas, días, sobre infinidad de textos argentinos. A Lindner lo desveló una charla sobre Martínez Estrada: Nicolás establecía su centro en Radiografía de la pampa. Más excéntrico, lo hacía yo sobre otros títulos: su Sarmiento, su Nietzsche, Los heraldos de la verdad, ¿Qué es esto?, Las cuarenta, Muerte y transfiguración del Martín Fierro. La lista mareó a Lindner que gastó fortunas en librerías de viejo. Le confeccioné una lista paralela, con obras de Murena, de Macedonio, de Néstor Sánchez, de Benito Lynch, de Alberdi, de Lugones, entre tantos. Cierta noche, lo obligué a comprar el volumen de Novelas y cuentos de Osvaldo Lamborghini, cosa que hizo inaugurando toda clase de refunfuños. Me telefoné a primera hora del día siguiente: "¡No pude dormir!

¡Carla Greta Terón, Carla Greta Terón me cambió la vida! ¡Cómo ser el mismo después del Niño Taza!”.

Trabajaba Lindner entonces en un maxiquiosco, en Marcelo T. a metros de Florida, que se convirtió en nuestra base de operaciones. Con Guagnini íbamos a buscarlo casi diariamente para proseguir nuestras pláticas. Comenzamos a obsesionarnos con el ministro Ivanisevich y con Las Nornas, míticos personajes citados por Borges. Cacho Fontana, Jorge Polaco y el profesor Peco se unían noche a noche a nuestras derivas. Cierta vez estuvo hasta el baterista de los Sex Pistols. Recuerdo a López Anaya huir casi espantado (vivía - vive - enfrente del local). Comenzamos a salir de madrugada a sacar fotos a edificios monumentales. Lindner jamás me mostró esas copias ¿las habrá revelado? ¿Se habrán velado? Eramos habitués de Queen Bess y de la desaparecida Mun.

Los motivos de sus obras se renovaron radicalmente. No abandonó sus mitos de adolescencia, incluso anteriores a las chapas. Antes de éstas Lindner vivió un breve período de cuadros naif (Juan Calcarami le compró uno precioso, unas rumberitas que con posterioridad estuvieron años colgadas en la Age), veta que mostró por primera vez en su muestra Todo es lindo, en el centro Recoleta, que pude ver ya descolgada. Las rumberitas formaron parte de Sin Dios y sin guita, suerte de continuación de Todo es lindo, que puso en escena de manera violenta y juguetona el creciente inconformismo del ex alumno de la Cangallo Schule. Antes de la misma y de su experiencia en el bar Bolivia, Lindner se presentaba como un consumado postexpresionista. Tengo varios acrílicos de aquellos tiempos; seguramente el más interesante es una salvaje cabeza adornada por una variación de un lema de Miguel Menassa: “Vengo de recorrer lo que queda del hombre y no estoy de acuerdo”.

La primera versión de su muestra Armas Largas, en el centro Rojas, finalizó en la catástrofe: comenzaron a rasquetear las paredes sin descolgar sus obras. Resultado: todas las chapas retorcidas y cubiertas de cemento (una performance destructiva involuntaria). Una vez remodelada la galería (y el centro) Lindner preparó Armas Largas dos, cuyo texto de catálogo, que entusiasmo a Gumier, marcó una suerte de hito en nuestras tareas. Escribí: “A pesar que el plástico Lindner afirma no tener un total control sobre el acabado final de sus trabajos, ESTAMOS de acuerdo en definirlo como EIN DRECKIGER IDEALIST (yo lo traduciría, dadas las circunstancias, como UN IDEALISTA VISCOSO): explorador de ideales poderosos

diluidos en brebajes de los más hediondos; Kantiano bizarro, en el sentido de haber construido sistemas ideales conformados de piezas peligrosas. Cien por ciento porteño, condicionada su obra voluntariamente al presente inmediato fechado en numerología romana, clasificador minucioso de elementos ganados en diversidad, como ser: el Lp TORMATO, del grupo progresivo YES, la psicodelia francesa e italiana, la mítica revista LAS BASES, las implicancias estetizantes de LA ESCUELA CIENTIFICA BASILIO y la película de Dreyer sobre Juana de Arco (“una de los últimos films decentes; el sonido y el color enterraron el arte cinematográfico”). (Lindner dixit y concluye).”

Allí nos dirigíamos con Guagnini. También nos reunimos, muchas veces, en el que había sido el laboratorio del abuelo de Nicolás, en el barrio de Boedo, y en la casa de éste último. Ahí conocí, por entonces, a Pablo Siquier y a Nesy Cohen.

Lindner comenzó a componer las piezas de lo que sería Mather Triunfal, la muestra que realizó junto a Nicolás en el ICI, a principios de 1995 (muestra que vino a coincidir con su casamiento). La Espacionave Justicialista, hit de la exhibición, bien resume sus intereses de esos días: aunque no puede verse, es claro que es el mismo Lindner el que pilota el cohete. En un reportaje declaró la importancia en su obra de la arquitectura de los edificios sindicales de la CGT. Cuando, no tanto después, Federico Klemm lo reportó en televisión, le contestó: “no me interesa tanto quedar inscripto en la historia del arte como en la historia de la sociología”.

También escribí los textos en esta oportunidad: Arenga se llamó el que hice para Lindner y Dislate el que realicé para Guagnini. En ellos convivían Lita Cadenas (viuda de Xul), Niño Fortuna Olazábal, Pepe Ingenieros, el muñeco Michelín y Marechal, entre otros. Casi inmediatamente después de publicado en los grandes despleables que diseñaba Luis Wells, Luis Chitarroni me telefoneó para felicitarme y proponerme incluirlos en una antología. Se reprodujeron fragmentos en infinidad de publicaciones (muchos afirman que es el catálogo del ICI más citado de la historia). La repercusión de los mismos fue enorme; Pablo Suárez se los envió a Marcelo Pombo que por entonces daba clases en la Patagonia. Laura Buccellato se quejó a Nicolás, le dijo que le resultaban excesivos pero finalmente autorizó su edición. La teoría de las madres y los nuevos mitos lindnerianos ya estaban explícitos: “Muerte a las funestas madres ¡que la piedad no se interponga entre

ellas y nosotros! Siempre será igual: LA PAMPA NOS HACE HOMBRES Y LA GEOMETRIA HEROES”.

Lux me confesó en esos días que mi texto hizo madurar su ideario. Las coordinadas estaban trazadas.

Lo entrevistaron para la Voz de Bajo. Lindner declaró, luego de volverse a comparar con Kant: “Me aterroriza mi propia muerte. Me consuelo pensando que, cuando suceda, se formará un cráter con mi cara y procesiones lo frecuentarán”.

Escribió, inmediatamente después, su primer texto inspirado: un catalogo imperdible para su amiga Marcela Sinclair.

Su tiempo favorito tiene principio y fin: 1918, año que nevó en Buenos Aires y 1972, “el año más largo de la Historia de la Humanidad”. Le comentaba entonces que, por unos pocos días (ya que desembarco en Buenos Aires en setiembre) Duchamp no había visto nevar en Buenos Aires. A Lindner la reflexión lo entristecía. “Por ahí le hubiera parecido más civilizada”, me decía.

Paralelamente, comencé a formar mi Archivo Lindner. Muy frecuente sucedía que su entonces esposa le regañara desorden y acumulación de papeles y objetos. Cada vez que esto pasaba, Lindner me tocaba el timbre con inmensos paquetes: “me imagino que puede interesarte”, decía en cada oportunidad, y me donaba entonces dibujos, collages, obras de arte efímero (realizó cientos en esos años) y manuscritos (prefiero, entre cientos, el Xul Solarium, suerte de apostillas que escribí tomando como base uno de mis textos de esos días “Xularografías y xularoenigmas”). Una tarde se apareció con una caja de considerables proporciones que contenía gran parte de sus casetes de la adolescencia. “Si no se los dono a Ud., ella me los tira” me confesaba agarrándose la cabeza. Dosis industriales de Crhome (grupo californiano del cual fue presidente del Fan club local), horas (meses, mejor) de rock sinfónico, ejercicios de piano de su autoría que titulaba Lindner Mixwerke.

Meses más tarde dimos nuestra primera conferencia juntos y presentamos a nuestro primer pupilo: Mario Polaquito Bortolini. Esto sucedió en un bar lésbico llamado Tasmania, que funcionaba en el pasaje Dellepiane, en el marco de unas jornadas coordinadas por Gabo Mariansky. Hubo una muestra que titulamos Las que pasaban, suerte de versión travesti del célebre libro de Paul Groussac. El temario que preparé en la fecha fue: Devastación por el detalle, Declinamiento efectivo y secular de la cultura del macho y Advenimiento pejerto. Beato de Volder nos filmó para la videoteca de Gustavo Bruzzone.

Por entonces sufríamos la persecución de un admirador demente del cual nunca supimos el nombre. Con Lindner lo habíamos bautizado El Gordo Fantasía, y muy pronto se transformó en El Gordo Pesadilla. Repentinamente, se esfumó y jamás volvimos a verlo ni a saber de él. La ex mujer de Lux le tenía pavor.

Sincrónicamente, Nicolás Guagnini abandonaba el país y se radicaba en Estados Unidos.

Lindner ingresó, a los meses y por gestión de Renato Rita, a la Galería Klemm, con la que estuvo ligado laboralmente durante algún tiempo. Para su debut, Cuadrante del Pampero (título de uno de los libros de Martínez Estrada) publiqué en un diario y a su pedido, un ensayo sobre su perfil de momento: inspirado yo en Coco Madariaga, soñé a Lindner como procerófago, devorador de próceres, mistificado en las modas de la patria. Una vez más, líneas más sobre su obra logran una amplísima repercusión.

En los preámbulos de su inauguración, recuerdo haber hablado largamente a Luis sobre el Payo Roqué, sibarita y editor, personaje finisecular seductor de alto estilo, sobre quien planeaba escribir una novela que aún no escribí del todo: Mis raids venusinos (una suerte de adelanto se publicó en la desaparecida revista El Libertino).

Lux quedó tan impresionado que me dedicó un cuadro al que tituló: La bestia Genovesa admirando el mausoleo del Payo Roqué.

Luego de eso, arrasó con todos los premios (el de la Bienal de Bahía Blanca, el del Consejo Deliberante, la beca Guggenheim, el premio Braque) y se separó.

Una vez instalado en Europa, se hizo tejer una gorra cuyo frontispicio rezaba “Poronga peronista al universo”, frase que yo utilizaba para darle ánimos en momentos duros.

En la cité des Arts conoció a Graziella Berger, su novia actual. En tierras suizas (Graziella es suiza) se fascinó con el Goetharium, antro teosófico de Rudolf Steiner, ídolo de Xul.

Recuerdo haberlo iniciado en el estudio de los estudios de Ignacio Pirovano, no sólo sobre el Arte Generativo, sino de la correspondencia del Partenón griego con las medidas antropométricas de las Avereeden Angus.

En Francia craneó la muestra sobre el Mundial 78 (vivía allí en tiempos del Mundial francés) que constituyó, sin lugar a dudas, su primera muestra verdaderamente madura (histórica y temáticamente) y se exhibió en la galería del Rojas ya en tiempos de curación de Londaibere. Tengo el honor de poseer algunas de esas obras, que Lux generosamente me obsequió entonces.

# Amalia Sato

## Japón en TOKONOMA

su literatura: traducciones + lecturas

Prólogo: Haroldo de Campos

Una bailarina japonesa de varieté en el atelier de Rodin, mujeres que ocultan sus escritos en almohadas de madera, un joven poeta que impresionado por el positivismo de Spencer elabora el concepto de haiku moderno, hombres tatuados para nadar entre tiburones, el gran Bashô revelando los secretos de su morada a la sombra de los bananos, los consejos de un experimentado actor travesti ... Imágenes de un Japón, que entre la mitología y el siglo XXI, pulsa en sus textos y en estos apuntes de lectura.

Desde setiembre en: Gandhi, Balzac, Fundación Proa, Belleza y Felicidad, Fundación Jardín Japonés, OCS.

toksato @ hotmail. com  
4-781-1886

## Las muchachas sudamericanas

## Página/12

Novela de Nicolás Peyceré

Sección Artes Plásticas

“No hay atenuación para unas descripciones anatómicas de mujeres jóvenes, ni de las maldades.”

Adriana Hidalgo Editora

todos los martes

# Aportes de la bestia genovesa a la teoría de las madres

Por Lux Lindner

## Introducción

La Teoría de las Madres, que está detrás de algunos de mis trabajos (sobre todo los expuestos en el ICI en 1995 y en el Rojas en 1998), tiene una historia que parte de elementos dispersos que van confluyendo, a veces con rapidez y a veces soportando atascamientos, hacia la conformación de un sistema.

Cada uno de estos elementos o grupos de elementos está normalmente asociado a personas concretas, que directa o indirectamente han aportado información. Estos elementos encuentran su lugar en la mediación final de Rafael Cippolini y el siguiente texto trata de dar un panorama somero de como se organizan las trayectorias de esta carambola al revés.

Paralelas que se cortan en el tablero de dibujo

1. En 1992 me dedico, aparte de dibujar, a investigar religiones comparadas, en continuidad de un concepto que forma parte de mi primera muestra "Todo es lindo" (1990) denominado Religión Eléctrica.

Por entonces mis referentes intelectuales mas consistentes son dos amigos que no se conocen entre sí, y que viven cada uno en casas destartaladas repletas de libros, humedad, cucarachas y madres viudas de avanzada edad. Ambos detestan el arte moderno, y la denominación "Arte Contemporáneo" les es desconocida.

El Presbítero Tenebre

2. El primero de estos amigos ha trabajado conmigo en una agencia de publicidad y gasta fortunas en libros y CDs.

Tiene la casa llena de crucifijos pero está pensando todo el tiempo en el Pacto con el Innombrable así que lo denominaremos el Presbítero Tenebre, aunque en el mundo se llame Ricardo.

Sus adquisiciones mayormente se refieren a letras francesas, en un arco bastante preciso que parte de Teophile Gautier y desemboca en Marcel Proust. Devoción por figuras oscuras, como Moréas o Jean Lorraine. Más que leer Huysmans, él es un personaje de Huysmans, todo lo Huysmans que se puede ser cuando se vive en una ciudad latinoamericana y hay que trabajar para vivir. A él le debo el conocimiento de la obra de Mario Praz, lo que no es poca cosa bajo la pre-

sencia de otro Innombrable. Fuera del arco temporal antes señalado, dos grandes presencias; Sade y Artaud, que ha sido un poco nuestro primer punto de encuentro y tiene link con mis mejicaneadas, peyote y tarahumaras incluidos. Contacto con libros que hoy no sabría como calificar; los de R. Gordon Wasson sobre etnomicología y Mircea Eliade sobre las técnicas arcaicas del extasis. Así y todo nadie ha podido venderme un ácido!

3. El verdadero trip de mi amigo son los pintores simbolistas y decadentes, Odilon Redon le gusta a él y Jan Toorop me gusta a mí. La Belle Epoque es la gran época de la femme fatale, la mujer como destructora, frecuentemente hundiéndose en los remolinos de su cabellera líquida; buena parte de esta iconografía misógina y fatalmente eurocéntrica reaparecerá mas tarde transfigurada en mis edificios, a veces en primer plano, a veces como humilde cariátide. Especiales ramificaciones tendrá un dibujo de Aubrey Beardsley "Nuestra Señora de Lima", tal vez porque salta por sobre el hecho de que el elemento preocupante de lo maternal es mas fácil de aislar cuando se trata de hindúes o aztecas que si estamos frente a una señora que podría ser... la Virgen de Luján.

Cuando Pete le Pitouque dominaba la Tierra

4. El otro amigo, Pedro (Pete le Pitouque) más que libros nuevos tiene un fondo de antiguos diccionarios y enciclopedias que no superan la época del franquismo mas tardío, libros de tapa dura que llegan hasta los primeros '70 y que prometen para cada año siguiente (al de la fecha de impresión) la extinción de la vanguardia aunque no puedan dejar de registrar sus travesuras porque con algo hay que rellenar paginas y el Caudillo se mueve cada vez menos... Información sobre el Proyecto Moderno me llega, eso se ve, pero siempre en blanco y negro... o en colores sospechosos.

La madre de este amigo ha tenido una Unidad Básica en la casa y la imagen mas grande en su dormitorio-escritorio es un retrato de Isabel Perón, foto montada sobre bastidor. Retratos mucho mas pequeños de Eva y Juan Domingo a los costados (esta jerarquía no deja de sorprenderme). En una estantería, la obra completa de Primo de Rivera reunida en un solo volumen con tapa de plástico azul, impreso en papel biblia.

5. Volviendo a este segundo amigo, en unos de esos gruesos tomos (seguramente de Editorial Labor) referidos a historia de las religiones que en ocasiones llevo a cozo-do-miz-podroz

encuentro una descripción bastante clara de las internas del panteon azteca.

Huitzilopochtli, un dios guerrero y solar, se impone a una divinidad anterior de tipo maternal y lunar (que de hecho es su hermana) cuyo poder está mayormente en el terreno de la brujería. Es a partir de este corte que se llega al estado guerrero patriarcal azteca tal como lo conocen los españoles a su llegada. (hala, hala, está el señor Galeano por ahí?). Pero esta imposición no es siempre total y las divinidades del mundo subterráneo-maternal ("Ctónico") lo que hacen realmente no es desaparecer sino pasar a un segundo plano, más íntimo, que ya no participa de la visibilidad de lo social y se refugia en lo íntimo y doméstico (filtros de amor y perejil para abortar, etc.), a la espera de tiempos mejores.

Ganas de profundizar; empiezo a volver a cozo-do-miz-podroz con mochilas mas pesadas.

Ya se sabe que la vieja es lo más grande que hay, ¿pero en qué sentido me lo dice?

6. Esta divinidad maternal anterior a la organización patriarcal del Estado esta presente, bajo distintas formas, en mas de un sitio, no sólo en América. También entre los griegos de los tiempos prehoméricos.

7. Al ámbito del matriarcado eurasiático le dedica bastante pestaña un habitante de Basel, Johann Jakob Bachofen (1815-1887) el autor de "Das Mutterrecht".

Compara las sociedades primitivas prepatriarcales con un colmena donde todo gira en torno a la reina madre y los zánganos son el fusible social. Aclaremos que se trata de un predominio síquico que no significa que la mujer tenga por eso el control social. Bachofen pertenece, esto no podemos pasarlo por alto, a una tribu cristianizada y patriarcal, por lo que su juicio sobre el matriarcado es bastante crítico. Su influencia no será poca.

8. Nietzsche, un filósofo criado entre polleras de madre viuda y hermana y que terminará sus días entre las polleras de madre viuda y hermana, tiene trato personal con Bachofen, dado que ambos son docentes en la misma Universidad. Si del problema de la Madre se trata, está avisado.

En un fragmento de 1871 titulado "La Mujer Griega" F.N. hace la siguiente apreciación:

"Mientras el Estado permanece aún en un período embrionario, prepondera la mujer como madre y determina el grado y la

índole de la cultura, de igual manera que está destinada a completar el Estado destruido"

(Una profecía sobre las consecuencias de las privatizaciones, o una mirada sobre la causas ? )

9. A mediados del siglo 20 Erich Neumann, un seguidor de Jung, escribe 'the Great Mother' y se documenta muy bien recorriendo al Archivo Eranos de Investigación Simbólica en Ascona (Helvetia), aunque la parte estrictamente psicológica de su libro me sigue superando por completo. Con todo el material fotográfico de libro es invaluable. Neumann distingue entre aspectos positivos y negativos de la Madre. Estrictamente habla de una Madre Buena, una Madre Terrible y una Gran Madre (la que da título a su libro) que es buena-mala y abarca la mayor parte de las dos anteriores.

10. La Virgen cristiana, que es imaginada por la mayoría del pueblo argentino como un carácter positivo relacionado con la naturaleza que da la vida (aunque sea con ayuda extraterrestre) sería una Madre Buena. Como Madre Buena esta en la tapa de las Biblias católicas que se imprimen en la República Argentina donde Jesucristo (el Hijo) es un personaje secundario en el que no se gastan fotocromos. (Quienes ponen a Jesucristo en el centro pertenecen a franquicias de iglesias extranjeras, porque no hay cultos autóctonos relacionados con Jesucristo).

11. Los carapintadas entierran efigies de la Madre Buena en los cuatro puntos cardinales del cuartel donde están sitiados por la artillería democrática.

12. Del hecho que en la Piedad de Miguel Ángel la Madre Buena rejuvenece mientras el hijo se desintegra nadie ha sacado demasiadas conclusiones. Será porque que Miguel Ángel trabaja para el Papa?

13. Hay casos que no se prestan a ambigüedad alguna. Kali, la diosa hindú de la destrucción, se relaciona con la Madre Terrible, la madre tierra que recibirá nuestros despojos en la hora de nuestra muerte y a la que la fertilizamos con nuestra putrefacción.

14. En 1871 un inglés presencia una de los festivales de re-fecundación de la naturaleza en honor de Kali: 20 búfalos, 250 machos cabríos y un número similar de cerdos son sacrificados diariamente en el altar del templo, que cuenta

con un gran cuenco de arena fresca que absorbe la sangre de las bestias y es renovado dos veces por día: esta arena impregnada de sangre es luego enterrada bajo tierra para crear fertilidad.

15. "Hoy el templo de Kali en el Kalighat de Calcuta es famoso por sus sacrificios de sangre diarios ;es sin duda el templo más sanguinario de la tierra .Al momento de los grandes peregrinajes de otoño al festival anual de Durga o Kali(Durgapuja) unos ochocientos machos cabríos son sacrificados en tres días.El templo sirve simplemente de matadero,para que aquellos que realizan el sacrificio conserven sus animales, dejando solo la cabeza en el templo como regalo simbólico, mientras la sangre fluye rápidamente hacia la diosa" Kali guarda algunas semejanzas con la diosa azteca Coatlicue la de la falda de serpientes. Los aztecas sacrificaban entre veinte y cincuenta mil personas por año,aunque de esa cifra el porcentaje que le corresponde a Coatlicue no ha sido determinado todavía.

16. Al mediar el siglo 20 Maruja Gimbutas recupera en el culto de la Gran Madre algo positivo, omniprotector, lo que a la larga le da gran predicamento entre la New Age y algunas feministas . No sé hasta que punto Gimbutas está en alianza con Joseph Campbell, que es uno de los más consecuentes abogados de la Gran Madre a la que ve como contrapeso a un mundo de agresividad patriarcal organizada. Campbell escribe en la época de la Guerra Fría,cuando el complejo militar industrial de Estados Unidos está alcanzando un poder inigualado y en el cine John Wayne todavía hace furor. A su manera es un subversivo .Pero esta visión de un solo carril enfurece a Camille Paglia que le dedica tanto a Campbell como a Gimbutas algunos párrafos poco halagadores.

17. Paglia ,que me llega por vía del Presbítero Tenebre, es una feminista italoamericana algo heterodoxa y sobreviviente de los años 60, que termina de darle forma al problema de la Madre en lo que atañe al sistema operativo ,en un robusto volumen publicado poco después de 1990 titulado "Sexual Persona".El libro se subtitula "Arte y Decadencia de Nefertiti a Emily Dickinson".

Hasta donde yo se, este libro no está traducido al castellano.Una pena, porque siento que puede tener verdadera utilidad en nuestro contexto,a pesar de no mencionarnos directamente.

18. Lleno un cuaderno con highlights de ese libro , sentencias como ésta:

"La Fuerza, no el amor , es ley en el Universo:la más alta verdad pagana.La demoníaca Madre Naturaleza de Sade es la diosa mas sanguinaria desde la asiática Cibelees.Rousseau revive a la Gran Madre,pero Sade la restaura en toda su ferocidad".

Como para ver en Sade mas que oportunidades para el automanoseo.Otra sentencia reunifica con un golpe muchos fragmentos que se agitaban desordenados entre los volúmenes del Presbítero Tenebre:

"La principal misión del arte decadente es registrar los modos del poder femenino".(p. 501)

120 años después del fragmento de Nietzsche que mencione anteriormente Paglia escribe:

"Cuando la autoridad política y religiosa se debilita, la jerarquía se reafirma a si misma en el sexo, como en el fenomeno arcaizante del sadomasoquismo"(p.235)

19. Razones de tiempo y espacio me impiden detenerme en la definicion de lo "ctónico", o "quetónico",palabra que no aparece en todos los diccionarios.Deuda con el lector.

20. Si hay un libro que yo recomendaría leer, es éste de Paglia.Con todo si se quisiera aplicar algo al caso Argentina ,la cosa se complica porque en lo que hace a America Latina ...Paglia escucha Yma Sumac(!)una especie de Carmen Miranda del altiplano for export.Música para gente que no quiere entender.Pero a no enojarse, porque no podemos entenderlo todo y debemos llegar a algun tipo de autolimitación (Selbstbeschraenkung).

Simplemente hemos llegado al punto donde hacen falta brazos argentinos para que la caja llegue al estante.Demos gracias al que armó la caja,en vez de quejarnos. Qué grande es el momento donde nos damos cuenta que para algo estamos en el mundo !

Reuniones de artistas en el Club del Progreso

21. Las reuniones empiezan a fines de 1993. Las recuerdo como algo favorable, aunque el aglutinante mas allá de cierta contigüidad geográfica o generacional es difícil de encontrar

Amplían mi panorama extendiéndolo mas allá del Presbítero y de Pete le Pitouque.

22. Los intereses de los participantes son muy dispares y cambian constantemente, Fabiana Barreda emite bocadillos prerrafaelistas (que reenvían al Presbítero Tenebre) y postestructuralistas(ahí me despisto y no tengo de dónde agarrarme), Leonel Luna menciona mucho "el Alma Romántica y el Sueño" de Albert Beguin .Como ha vivido en Mejico le pregunto sobre el panteón azteca, mi berretín del momento.

Hernán Sansone y yo intercambiamos anécdotas sobre la Escuela Científica Basilio y chimentos sobre la carrera de Diseño Gráfico,de la que ambos tenemos cicatrices.

Cada uno está en lo suyo y de ahí no sale. Hay algo de coral de monólogos, más que un diálogo, aunque sin mala intención. Supongo que todos nos parecemos demasiado como para que salten chispa ; la electricidad requiere siempre de desniveles, de una diferencia de potencial. Hemos trasladado nuestro cuarto de adolescente tardío a un edificio de arquitectura tradicional con mucha madera oscura que tiene algo de Casa del Superyo (un Superyo masónico)pero para llegar al intertexto falta ,falta. No hay ni admiración mutua,ni el desdén que permite el el uso de la ironía.De hecho, son reuniones bastante tiernas, o para expresarlo mejor, inofensivas.

23. Es en estas reuniones donde conozco a Cippolini. Pronto hacemos de Xul Solar nuestro santo y seña, y los demás empiezan a bostezar.Hasta entonces todos hemos tenido dificultades para concentrarnos. Ellos quieren saltar todo el tiempo de J a L, de M a F, no repetir la misma letra dos veces.Yo mismo estoy en un pingpong con tres o cuatro temas que van rotando sin que se termine de fraguar , coagular o precipitar un Opus Magnum ; En retrospectiva huelo algo como miedo al aburrimiento, o miedo a la vejez heredado de padres hippies, no necesariamente padres biológicos.

Creo que la idea de concentrar la atención sobre un solo punto les aburre mortalmente.Y cuando surge la idea de presentar monografías relativas a Xul se termina el Club del Progreso.

La peluca fucsia está desnuda

24. Cuando lo cuento todo luce mejor que en la realidad.Hay mucha dispersión, salto, retroceso,estacionar el auto y olvidarse donde esta para encontrarlo a los tres meses con los vidrios rotos.

Nadie me supervisa. Para mis investigaciones ha faltado un campo de aplicación. En el aire de 1993 hay una deconstrucción sin seriedad, en manos de gente que solo lee en castellano (los prólogos) sin teoría propia, sin afecto por el arte. Escupen sin masticar .Y no se sabe donde está el afecto porque es de rigor ser apolítico,desconectado. A lo sumo hay tics bolches como acolchado para maradonear la falta de plata, no recuerdo a nadie bien vestido, mas allá de un zapato o de "esta cartera que fabrica una amiga". De a ratos siento que recostarme sobre este conglomerado intelectual-discotequil es como hacerlo sobre una pared de papel barrilete,pero la presión de la moda es muy fuerte.Un verdadero ultraverticalismo donde en vez de Isabelita está Foucault con una peluca fucsia. Tarde o temprano me he de cansar... y proa a la peluca fucsia, Derrida, Luce Irigaray y compañía para tener un lugar a la sombra , contradiciendo a Camille Paglia y a mis mandos naturales.

25. Ahí aparece Cippolini, que , de manera lenta, nunca silenciosa y seguramente involuntaria, me reconduce a mi centro. Claro que hay dificultades, me cuesta concentrarme al principio y sus primeros textos sobre Xul son muy largos! Se necesita una paciencia wagneriana para ir del principio al final de la lectura.

Pero como sabe de Foucault y Derrida,se coloca en buena posición, zafa de un efecto "zorra y las uvas" y calma mi ansiedad. Al tiempo me resigno, admito que de esas pelucas no he de beber y no puede salir nada fructífero para mí y dedico mas energia a la Teoría de la Madre, eso sí, con impunidad. Porque sin impunidad no hay artista.

26. Pero en el interín hay algo de igual o mayor importancia; porque mucho Méjico, mucho Baudelaire,mucho tentáculo brahmanico... y la Argentina? Dónde está el Lindner que ha pensado en ser historiador cuando zafe de Análisis Matemático?

Aquí nuevamente hay una intervención cippoliniana; para él Sarmiento o Lugones no son bustos de yeso escolar descascarándose, sino escritores tan respetables como cualquier otro. Dejan de ser motivo de risa torcida y automática , se vuelven simplemente otro problema interesante.

Ni hablar cuando él y Nicolás Guagnini se ponen a discutir sobre Martínez Estrada y yo pregunto; "¿pero quién era ese tipo?"

Es desde entonces que rompo las pelotas con "Qué es Esto" y la "Radiografía de la Pampa".

Aquí viene a cuento que para la peluca fucsia la Argentina está cubierta por el barro y lo único que se ve es un boyo con la cara de Borges (con una raqueta de tenis atada en algún lado que alude a Bioy Casares) y eso es todo.

Historia, tradición y geografía se vuelven recuperables (si son recuperadas ya es otro tema) y las sondas enviadas a mundos lejanos, Bachofen, Kramrisch, Paglia, deben reorientar sus antenas.

La Bestia Genovesa; lo que dice la ciencia

27. En 1994 Cippolini me pide que escriba sobre lo que yo considero sus marcas de estilo. El resultado son los Nueve Puntos, que figuran a continuación entre comillas.

"1. Desvergüenza; buenos modales en un contexto escandaloso"

(Hay momentos en el Club del Progreso que dan para la crueldad, cosa que R.C. jamás hace.)

"2. Erudición mendaz; saberes engañosos que ocultan una erudición verdadera"

(Macanear es lo más argentino que hay, la cuestión es hacerlo no desde la desesperación, sino desde la seguridad y la alegría)

"3. Prolegómenos interminables, se llega al principio... con principio de fatiga."

(Esa sensación de "Bueno, pero cuándo empieza?")

"4. Costumbrismo abrasivo" (la peluca fucsia está obsesionada con una taquigrafía que le permita hacer pie por un instante, deslumbrar con una pirueta y salir corriendo, pero huye del detalle porque no puede dar detalles de lo que no conoce. En cambio si Cippolini tiene que revisar cajones con artículos de primera necesidad, lo hace)

"5. Deseo de aplastar al lector, arrinconarlo en una habitación

que se achica"

(Está claro; el lector debe tirar la toalla)

"6. Regodeo; revolcarse ante el público"

(Cippolini también revisa SUS propios cajones con artículos de primera necesidad)

"7. Interabortarse de las ramificaciones" (hay momentos en que lo que sale es mucho y los conceptos se pisotean entre sí)

"8. No la órbita del estallido, sino la órbita del enrarecimiento"

(El elemento católico es fuerte. Todo debe conservarse. Todo debe encontrar su lugar. De ahí un sincretismo desaforado, fuerte relación con punto 7)

"9. Amagues a un centro jamás concretado"

(Entre tanto sincretismo la columna vertebral suele difuminarse)

La última tranquera

28. Cosmopolitismo para escaparse de Argentina, no para incluirla, parece ser la receta que garantiza un lugar entre el modernismo y las chicas raras. El asunto es si una vez que el modernismo empieza a mostrar que no nos necesita y las chicas raras nos dejan de interesar porque descubrimos la monogamia estamos dispuestos a seguir con la comedia en términos de un juego cortesano.

29. Este texto se detiene a las puertas de la Teoría de la Madre en sí, habiendo sido su propósito dar indicaciones sobre el contexto y materiales que la hicieron posible.

Julio 20 de 2001

## ramoneros a ganar

Premios a la Crítica 2000

Libro, Artículo, Entrevista, Prólogo, Ensayo, Guión

Videoarte y Difusión de la Actividad Plástica.

Período Enero-Diciembre 2000.

En el rubro Ensayo y Guión Videoarte pueden ser trabajos inéditos

Jurado: Celia Aizicson de Franco (Tucumán), Fabián

Lebenglik, Corinne Sacca-Abadi, Alina Tortosa, J.M.

Taverna Irigoyen (Santa Fe) y Guillermo Whitelow.

El material (6 ejemplares) en Talcahuano 1257, PB, C1014ADA, Ciudad de Buenos Aires de 15 a 19 hs.

# Ad-Hoc

S.R.L.

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

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

# Premio por fabricar dinero

Bases del concurso para el diseño de la moneda Venus

El Venus es la moneda que facilita los intercambios de una red de artistas, intelectuales y científicos, actualmente en formación en Argentina.

Es respaldada y gestionada por la Fundación Start y la revista ramona.

Los integrantes de la red ofrecen servicios o productos y a su vez acceden a los servicios o productos ofrecidos por los demás adherentes.

El sistema es simple: los participantes ofrecen un conjunto de bienes o servicios que cambian por moneda Venus.

El valor y el significado de la moneda Venus estará dado por las personas que la hagan circular en sus intercambios.

El sistema comienza a funcionar con una moneda provisoria que se sustituirá luego por el diseño ganador.

Próximamente se darán a conocer los primeros adherentes y los productos o servicios posibles de obtener con moneda Venus.

El objeto a diseñar será una moneda, billete o cualquier otro elemento que pueda cumplir la función de una unidad de cambio dentro del sistema monetario Venus.

Se evaluarán, en forma integral, los siguientes aspectos:

Comunicación del concepto

Mecanismos de seguridad que restrinjan las posibilidades de su falsificación

Costo de producción

Facilidad de uso y transporte.

Durabilidad y resistencia del material.

Se presentará un prototipo y una memoria descriptiva (método y costo de producción, etc) en envoltorio con seudónimo y un sobre con ese seudónimo en su exterior y los datos personales en su interior.

El jurado estará integrado por:

Adriana Rosemberg, directora de la Fundación Proa

Pablo Suárez, artista y presidente de la Fundación Start

Sergio De Loof, artista

Iñaki Palacios, director de arte general de Clarín

Santiago García Navarro, crítico de arte de La Nación

Alejandro Ros, diseñador

Gastón Pérsico, diseñador

Roberto Jacoby, artista y sociólogo, director de la F. Start

Orly Benzacar, directora Galería R. Benzacar

El premio consistirá en 1000 venus

Entrega: 13 al 16 de Agosto de 2001 en Fundación Start, Bartolomé Mitre 1970 5º B, de 18 a 20 hs. Los resultados se publicarán en ramona 16 y en la página web de Venus (en construcción).

Consultas: ramona@cooltour.org con "bases" en el asunto

## Conozca a los famosos y gane plata

vendiendo avisos para ramona  
(aunque sea a su madrina millonaria)

conéctese a ramona@cooltour.org  
con "ventas" en el asunto

POUR LA GALERIE,  
le musée, le centre culturel,  
l'espace multimedia, la pizzeria...

para que su muestra  
aparezca en ramona

envíe los datos completos y a tiempo a  
ramona@cooltour.org  
con "gacetilla" en el asunto

Después no puteen...

# Cartas de lectores

Contacto 003

Esta es la tercera vez que les mando señales desde mi nave, ubicada exactamente en la coordenada AQ3B Leonov a 300.000.000 kms de la tierra, y muy cerca de Marte.

Si ustedes me mandan información terrícola yo les puedo contar lo que pasa acá en el asteroide Celec 7000 y en Marte.

Bueno esto no se lo tienen que perder!!, pero todo tiene su precio, ustedes me mandan la Ramona semanal y yo les mando info de Marte y sus satélites

Desde ya les mando saludos a todos y los felicito por que aquí conocen la revista!!!. Si señor.

Cierro contacto

Mariscal Stiglianov

R.de r.: Saludos a Celec 7000 y te ponemos en contacto con Laren

Halo!!! reimon !

Desde el semicampo, quería contarte que ayer recibí los nrs. 13, 14 y 15 y fui feliz. También ayer con la sudestada, fui a ver a tres talleres, que presentaron las obras de sus alumnos en Madereco, un espacio grande, en City Bell, que no bien entrar, me exaltó. Las altas paredes de ladrillo con mucha luz, tapizadas de maravillosas obras, coloridas, frescas, brillantes. como si me hubiera dado oxígeno, después de un un día más, del peor de los tormentos que es tratar de trabajar en la pcia. de Buenos Aires, y de sobrevivir en Argentina, mientras los de siempre no paran de cagarnos.

Las ideas locas de los niños, el manejar los materiales tan naturalmente, lo étnico mezclado con el ciber, fue muy atractivo y estimulante. Los talleres Kitty pintura, El Arroyo y Verónica Dillon en cerámica, estimulan a los chicos con buenos temas. Me acompañaba un psicoanalista, que en la primer recorrida por la obra, ante las más sorprendentes, interpretaba la personalidad que ya tan tempranamente se vislumbra, algunos más afectados que otros, y se podía ver a simple vista, cuáles son los que ingresan a la angustia realista en la que están inmersos los creadores...

cariños

M.

R. de r.: se puede ser feliz en el Sur ¿vieron?

ramona

Necesitan un corrector urgente o van a terminar pareciéndose a la revista Wipe: pura intención...

Me gusta la propuesta, es necesario un espacio como el de ramona, y como el de Cooltour. Buenísimo.

Gustavo lapeghino

Respuesta de ramona: ¿No querés venir a corregir de noche conmigo?

Hola ramona

Estamos pensando hacer un reclamo para ver si podemos mejorar las condiciones de envío y cuidado de la obra a salones y

premios. Si alguien tiene algo para agregar o mejorar por favor avise.

Como intento de mejorar las condiciones de presentación a los Salones o Premios pensamos: Sería más justo enviar carpetas porque:

1) Para que los que viven lejos puedan hacer sus envíos  
2) Por razones económicas para evitar costos anteriores a la selección

3) Para preservar las obra

4) Ningun Salón o Premio se responsabiliza x la obra ni ofrece seguro

Estos cambios favorecerían mayor presentación de obra.

Mejorando como consecuencia, el nivel de las selecciones finales.

Paula Grandio (pgrandio@sinectis.com.ar)

R.de r.: Envíen sus adhesiones a Paula si están de acuerdo.

Saludos,

envio este mail para felicitarlos, desde ya les agradeceré el envío semanal de la revista

Gracias

Alex De Losa

R.de r.: gracias Alex ¿no te querés suscribir a ramona en papel?

ramona

Leo Ramona de vez en cuando. En los vaivenes de mis viajes a Buenos Aires. Me dice en un mensaje nuestro com'Yn amigo Daniel Link que en el Último han publicado una reconstrucción de los pasos duchampianos por el Plata. He andado trabajando, y lo sigo haciendo en esa línea. No solo la diseminación porteña sino la brasileña via Maria Martins, la escultora minera, la Marié. Una parte se hizo curso, como visitante, en Duke hace unos meses. Un hiper-resumen debe salir por estas semanas en Hispamérica. Pero aprovecho los puentes inmatriciales para anexarles una copia en la esperanza que pueda interesarles.

Por lo demás, sólo elogios para Ramona.

Va el abrazo cordial de

Raul Antelo

R. de r.: Mágico. Sin palabras. Todo se publica en esta edición.

Estimada ramona

En el numero 15 lamenté corroborar que la Sra. Laura Buccellato, no recuerda qué sucedió en Bs. As el 25 de mayo de 1810.

Siendo ella la actual Directora del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires. En la entrevista que ustedes publican dice: que organiza y prepara las muestras como Dios y el Rey de España mandan.

Olvidando también que a partir del 9 de julio de 1816, declaramos nuestra independencia del Rey de España:

Además dice que le dio la teta a los mejores artistas argentinos.

Siendo estos valiosos artistas (que seguramente por ser lactan-

tes no sabían que mamaban leche de la monarquía ibérica) casi todos también considerados por mí como valiosos artistas de la República Argentina ; le voy a pedir a Alfredo P. Me ayude hacer un PAIE. Para que la digestión de esta leche la transformen en espíritu Republicano como lo es el lugar donde viven y trabajan.

Y por un sentimiento meramente personal, le voy a pedir a Marcia S. me ayude hacerle el ADN pictórico de los últimos Borbones que reinaron en estas tierras y que los retrató el genio de Francisco Goya; para poder compararlo con los rasgos físicos de Laura Buccelato y corroborar que ella se apellida Buccelato a secas y no Buccelato y Borbón Dos Scicilias.

Con todo esto espero quedarme mas tranquilo sabiendo que las muestras del MAMbA se organizan como Dios y los ciudadanos de la Republica Argentina mandamos y nos merecemos. Santiago García Saenz

R. de r.: Ay Santiaguito, parecés la Bucce. ¿No te dás cuenta

que es una broma? Leé: dice conversación "apócrifa". Apócrifo quiere decir falso, mentira.

Querida ramona

Quiero aclarar que yo no escribo la columna de Laura Pinedo. Quien lo hace es medio pelado y su apellido comienza con Cippo. Ya sé que esto no cambiará la opinión de Laura B. que piensa que ramona se inventó en contra de ella.

Todo lo contrario. A mí me parece que Laura es parte de ramona, como todo el mundo del arte.

Por otra parte yo solamente inventé el concepto de ramona. Pero luego las personas escriben lo que quieren. cariños

Roberto Jacoby

R. de r.: No sea bocina, Jacoby.

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

## ramona se abre a los estudiantes

Pasantías no rentadas para estudiantes de Historia del Arte, Periodismo, Letras, Comunicación Sociología, Historia, etc

ramona los convoca para realizar investigación y acción cultural

ramona@cooltour.org

¿Te quedaste con la sangre en el ojo?

Comentalo en ramona semanal  
ramona@cooltour.org  
con "ramona semanal" en el asunto

¿Nadie fue a tu muestra?

No te amargues: envía los datos a tiempo a  
ramona@cooltour.org  
con "ramona semanal" en el asunto

# Cecilia Caballero

Galería de Arte

Mariana López

Pinturas

27 de agosto al 17 de septiembre

Isabel Larminat

Pinturas y grabados

20 de septiembre al 11 de octubre

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

Invita a ver a los artistas de su galería

4 de septiembre: Fondo nacional de las Artes

"Sortilegio". Sergio Avello, Fabián Burgos y Silvana Lacarra

11 de septiembre: ICI

"Boulevard concreto". Lucio Dorr

20 de septiembre: Museo de Arte Moderno de Bs. As.

"Parque de diversiones". Dino Bruzzone

S. de Bustamante 1187 (1173) Bs. As.

Tel (54 11) 49 63 25 81

dabbahtorrejon@interlink.com.ar

Martes a viernes 15 a 20 hs. Sábados de 11 a 14 hs.

# Hoy en el Arte Galería

Directora Teresa Nachman

Ponciano Cárdenas. Esculturas  
Mariana Martinelli. Pinturas

Del 3 al 22 de septiembre

Sergio Moscona. Dibujos

Del 25 de septiembre al 5 de octubre

Gascón 36. Tel 4981 4369. Telefax 4981 4311

(1181) Buenos Aires. Argentina

# Fundación PROA

Diego Rivera

Septiembre - octubre

Av. Pedro de Mendoza 1929. C1169AAD Buenos Aires

Tel/Fax 4303 0909

www.proa.org

info@proa.org

# Belleza y Felicidad

Galería de Arte

Silvina Sicoli

"Parques y jardines". Instalación

Cecilia Szalkowicz

Fotografías

Del 8 de septiembre al 4 de octubre

Remate de Gala de jóvenes artistas contemporáneos

Sábado 1º de septiembre 18:30 hs.

Lunes a Sábados de 11 a 20 hs.

Acuña de Figueroa 900. bellezayfelicidad@hotmail.com

# 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

# Aproveche

A río revuelto...

Por cierre,

La Compañía de los Libros

liquida stock

20, 30, 40 y 50% de descuento

Arenales 1901 esquina Riobamba

Lunes a sábado de 10 a 20 hs.

# Carla Rey

Gráfica Experimental y Digital para artistas

Libro de Artista

Isaac Newton 694. Sáenz Peña

4712 3118 crey@interlink.com.ar

www.librodeartista.com

# Del Infinito Arte

Estela Gismero Totah Directora

Guadalupe Fernández

Irene Banchemo

Del 29 de agosto al 20 de septiembre

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

# Conversaciones apócrifas

Otra figuración en Marte

Por Laura Pinedo

Yuyo Noé ¿Cuántos pedos te tirás por día?

Benito Laren Depende; si me concentro siguiendo el método de Fabio Zerpa, unos ciento veinte, ciento treinta. Es bastante efectivo, una especie de ábaco sonoro - olorífero: un pedo, un cuadrito, otro pedo, otro cuadrito. Cuando hago una rueda, de las grandes, me tiro como siete pedos juntos.

YN ¿Pero es verdad eso que el Fiscal te quiere anotar en el libro Guinness como el artista que más pedos se tiró en la Historia?

BL ¿Qué más quisiera? Está bien que soy "Eungenio", pero la competencia es enorme; Ud., con su extensa trayectoria ¿lleva la cuenta de cuántos pedos lleva tirados, desde la Nueva Figuración a la fecha?

YN Qué macana... Ernesto (Deira) era el que anotaba el ranking. Tantas cuentas al pedo. Puede que Parpagnoli me haya adjudicado el primer puesto, pero la verdad es que la cantidad no lo es todo. No hay que desestimar la potencia. Rómulo, por ejemplo, cada tanto hace temblar La Boca. Un día hasta casi se viene abajo una de las tribunas de la Bombonera. Todo un volcán.

BL Los pedos y la abducción son en sí mismas una ciencia. Desde Somisa que no paro. Es algo que se trae desde la cuna, y desde más allá también: mi papá es gasista, imagínese.

YN ¿Está permitido tirarse pedos en los ovnis?

BL Ni tirarse pedos ni subrayar las revistas. Es de mal gusto. En las naves el buen gusto es lo principal. A mi nunca me gustó que en los sesenta Uds. fueran tan anticastro, tan pro -Miami.

YN ¿Por qué me dices eso?

BL Porque vi un documental donde todos juntos cantaban "El Gusanito", el himno contrarrevolucionario por excelencia. Hay quienes dicen que, de tan vanguardistas que eran entonces, ya soñaban con el balseo Elián. Yuyo ¿Ud. nunca pensó en usar peluca?

YN Es muy difícil encontrar para mi talle. Además, yo soy del primer lustro de los sesenta, no del segundo. En esa época Romero Brest, que era salvajemente imperativo, había prohibido el uso de pelucas.

BL Siempre hay que predicar con el ejemplo. Lo nuestro más que prédica es apostolado. Formamos todo un clan en el siglo XX: Picasso, Pollock, Dubuffet, Quinquela, Puente, y Pombo. El talento es directamente proporcional a la calvicie.

YN Genio y pelada: no hay con que darle. ¡Vivan las bochas!

BL A mí, de chico, me llamaban Beto, pero cuando empecé la secundaria mis compañeros me gritaban "che, dolape, ponete un gato", y como estaba de moda Don Gato y su Pandilla, elegí el que más se me parecía para mi nombre de pila. Después me puse a estudiar química. ¿Y Ud. usó resinas?

YN Sí: la resinación. Muchas veces espié extasiado tu amplio pabellón de bisonés.

BL La mayoría de las veces son canjes. Con Horangel, principalmente. Me lo había apalabrado a Klemm, pero tuve la mala suerte que una de las panteras drogadas le masticara un quicho fucsia que era una maravilla. Don Yuyo ¿por qué estubo tantos años sin pintar, a principios de los setenta?

YN Me dediqué a apostar en las carreras; tanto se insistía entonces en la muerte del caballete que me dije: "muerto el caballete, ¡viva el caballete!". Me encantan los jockeys. Vivía en las arenas mismas del Hipódromo de Palermo. Toda una educación sentimental. ¿Vos frecuentás las carreras, Benito?

BL Es un problema, porque siempre gano y después no sé que hacer con la plata. Gano millones en minutos. Ud. sabe: desde el ovni me transmiten telepáticamente la justa. A veces voy, sin embargo, para salvar a algunos amigos: a Kestelman, sobretodo; una vez apostó su botica íntegra. Otras veces, elijo los donativos: de hecho, mantengo al Licenciado Las Heras, a Romaniuc y a todos sus discípulos. La hostería del Uritorco es de mi propiedad, pero por favor no lo difunda. Ud. sabe que en este medio son todos unos muertos de hambre: el mangazo se volvería continuo. De ahí vienen los fondos para subvencionar las dos colonias buscatosoros que mantengo en el Paraguay.

YN No sé si te conté que el verano pasado fuimos hasta allí con Gorriarena, que estaba buscando una puerta y unas momias para pintar, y nos sorprendió muchísimo el gran shopping que tienen los de Sonoridad Amarilla en el centro mismo de la selva; eso sí, como ninguno de los dos habla guaraní, no pudimos comprar nada.

BL Veré que solucionen eso. En realidad ese shopping también es mío. Lo tengo allá porque es más fácil lavar dinero. ¡El enjuague es lo primero! Chilavert aceleró un convenio con una clínica de Burzaco y otra de San Nicolás para acelerar el tráfico de los papagayos paraguayos. Ahora estoy viendo si le vendo a Torneos y Competencias al Larenito como logo. También estoy en el negocio de las tapas de libros. Ya hice como doscientas. Es más: pensaba ofrecerle unos motivos para la nueva reedición de su inmortal "Antiéstetica".

YN Mirá, debería consultarlo con Zabala. Ahora estoy escribiendo mis memorias: el Moderno, el Bárbaro, la manzana loca, la sombrerería donde comenzamos la Nueva Figuración... Con todas las partidas de sombreros que les vendimos a Joseph Beuys, a David Lamelas y a Bergara Neuman tuvimos bastidores para toda una década. Nosotros no teníamos tiempo para rajarnos tantos pedos como vos y tus amigos. ¿Es cierto que estás haciendo una serie de retratos de María Amuchástegui?

BL Es que no puedo revelar el secreto. Mora Furtado no me invitaría más a su programa.

# Julio-septiembre

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

Abot, Jorge	Centro Cultural Recoleta	Pinturas.	20.09	al	19.10
Academia Nac. de Bellas Artes	Museo Eduardo Sívori	Esculturas.	23.08	al	23.09
Adanti, Perdiguera	Centro Cultural Recoleta	Historieta.	13.09	al	8.10
Agote, Cachorro	Bambú Café	Pinturas.	6.09	al	3.10
Aizenberg, Roberto	Centro Cultural Recoleta	Pinturas.	21.09	al	21.10
Algamiz,Vieyra,Macias,Rosatti	Museo Eduardo Sívori	Esculturas.	29.09	al	18.10
Allievi, Fernando	Museo Eduardo Sívori	Dibujos.	14.08	al	26.09
Alonso-Berni-Bianchedi-Blaszko-otros	Centro Cultural Borges	Pinturas.	16.08	al	5.09
Amestoy, Manuel	33 1/3	Oleos, acuarelas y dibujos.	1.08	al	7.09
Andralis, Juan	El Archibrazo	Pinturas y obra gráfica	24.08		19hs
Artistas varios	Museo de Bellas Artes	Pinturas.	24.09	al	24.10
Artur, Pedretti	Museo Nacional de Bellas Artes	Fotografías.	5.09	al	5.10
Ballestrini, Verónica	Alianza Francesa	Pinturas.	23.08	al	4.09
Banchero, Irene	Del Infinito	Pinturas.	29.08	al	20.09
Barreda, Fabiana	Gara	Instalación.	21.08	al	21.09
Basilico, Gabriele	Museo de Arte Moderno de Bs. As.	Fotografías.	18.09	al	2.12
Berf, Rob	Centro Cultural Recoleta	Pinturas y esculturas.	6.09	al	23.09
Boix, Marcelo	Herman's	Pinturas.	5.09	al	28.09
Bruzzone, Dino	Museo de Arte Moderno de Bs. As.	Fotografías.	20.09	al	28.10
Calmet, Dron, Franconi,					
Guagnini,Jitrik, Linder	Centro Cultural Recoleta	Pinturas y esculturas.	21.09	al	8.10
Cambre, Juan Jose	Centro Cultural Recoleta	Pinturas.	20.09	al	14.10
Campos, Jorge Luis	Filo	Fotografías.	28.08	al	23.09
Cárcova, Alice, Gómez, Fomer, otros	Club Hípico Argentino	Pinturas.	19.08	al	19.09
Cárdenas, Martinelli	Hoy en el Arte	Pinturas y esculturas.	3.09	al	22.09
Colletta, Petrov, Olivari	Fábrica	Pinturas y esculturas.	29.08	al	29.09
Cordone, Julieta	Juana de Arco	Instalación Textil.	11.09	al	29.09
Cordonet, Juan	Milion	Pinturas.	4.09	al	30.09
Cusenza, Marcelo	Quitapesares	Objetos.	22.08	al	29.09
de Koenigsberg, Maggie	Espacio Asombrarte	Pinturas.	6.07	al	24.09
D'Alessandro, Maculan, Xcella, otros	Fundación Klemm	Objetos.	29.08	al	29.09
Dándolo, Jorge	Zurbarán Alvear	Pinturas.	19.08	al	9.09
Destefanis, Hector	Centro Cultural Recoleta	Pinturas.	27.09	al	14.10
Dix, Otto	Museo Nacional de Bellas Artes	Grabados.	2.08	al	5.09
El Halli Obeid, Leticia	Juana de Arco	Instalación.	16.07	al	8.09
Etchebame, Juan	Centro Cultural Recoleta	Fotografías.	12.09	al	30.09
Fernández, Guadalupe	Del Infinito	Pinturas.	29.08	al	20.09
Fontana, Juan	Museo Nacional de Bellas Artes	Pinturas y esculturas.	5.07	al	5.09
Fritegotto, Gustavo	Arte x Arte	Fotografías.	5.09	al	29.09
González, Fernando X.	Cecilia Caballero	Pinturas.	16.09	al	14.10
Gorostiaga, Gonzalo; Isaac Fernán	Museo de Arte Hisp.	Pinturas.	16.09	al	16.09

33 1/3 Defensa 747  
 Adriana Budich, Cnel. Diaz 1933  
 Adriana Indilí Rodrouez Peña 2067 PB A  
 Alicia Brandv Charcas 3148  
 Alianza Francesa  
 Córdoba 946  
 Filz Rov 49. Bahía Blanca  
 Ant. Tharnez 1762  
 Archibrazo Reconquista 761 PB 14  
 Arcimboldo Mario Bravo 441  
 Arouibel Andrés Arouibel 2826  
 Arroyo Arroyo 834  
 Arte x Arte Vuelta de Obligado 2070  
 Arrenathivo Corrientes 2052 - 1º piso  
 Arteria Córdoba 2816  
 Atica Libertad 1240  
 Auditorio del Pilar, Vicente López 1999  
 Bacano Armenia 1544  
 Bambú Café Av. Córdoba 1415  
 Barraca Vericista Barcajav 3103  
 Belleza y Felicidad Acuña de Fiueroa 900  
 Bis Callao v Pichincha, Rosario  
 Blanca Florida 835 - 3º piso  
 Boculas Pintadas EE.UU 1303  
 British Art Center Suipacha 1333  
 C.C. Suipacha 888  
 Café Paris Rodrouez Peña 1032  
 Casona Cultural Humahuaca  
 Humahuaca 3508  
 C.C. Boroes Miamonte v San Martín  
 C.C. del Sur Av. Caseros 1750  
 C.C. Gral. San Martín Sarmiento 1551  
 C.C. R. Rojas Comentes 2038  
 C.C. Recoleta Junin 1930  
 Cecilia Caballero Suipacha 1151  
 Centoira French 2611  
 Centro de Estudios Brasileiros Esmeralda 965  
 Clásica v Moderna Av. Callao 892  
 Dabbah Torrelón  
 Sánchez de Bustamante 1187  
 Del Infinito Quintana 326  
 Departamentos de Arte  
 B. v. Oroño 1246, Rosario  
 Duolus Sánchez de Bustamante 750  
 Diana Lowenstein Fine Arts  
 Av. Alvear 1595  
 El Gato Viejo Av. Libertador v Suipacha  
 Elsi del Río Arévalo 1748  
 Escuela Arq. de Fotografía Camoos Salles 2155  
 Escuela Nacional de Fotografía Bulnes 1383 Esmeralda  
 Esmeralda 1274  
 Espacio Giesso-Reich Cochabamba 370  
 Espacio La Tribu Lamberé 873  
 Espacio Vox  
 Zeballos v Las Heras, Bahía Blanca  
 Eulan Aqua Club & Spa Cerriño 3626  
 Facultad de Psicología UBA  
 Independencia 3065  
 Filo San Martín 975  
 Fra Anatólico Aristóbulo del Valle 666  
 Filo LA Tribu Lamberé 873  
 Fondo Nacional de las Artes Alsina 673  
 Foto Club Argentino Perón 1608  
 Foto Club Buenos Aires San José 181  
 Fotoseñala del C. Cultural Sociales Franklin 54 Fundación  
 Andreani Suipacha 272  
 Fundación Bollini Ple Bollini 2167

Gorriarena, Carlos	Museo Nacional de Bellas Artes	Pinturas.	5.09	al	5.10
Giot, Iriart	Duplus	Pinturas.	21.08	al	21.09
Homenaje a Giuseppe Verdi	Fundación Proa	Instalación.	13.06	al	2.09
Horada, Diego	Espacio Vera	Pinturas.	10.08	al	10.09
Iniesta, Nora	Museo Nacional de Bellas Artes	Técnicas varias.	15.07	al	5.09
Iommi, Enio	Centro Cultural Recoleta	Esculturas.	24.08	al	24.09
Joglar, Daniel	Dabbah Torrejón	Pinturas.	21.07	al	20.09
La Pádula, Pablo	Arte x Arte	Fotografías.	2.10	al	12.11
Laminat, Isabel	Cecilia Caballero	Pinturas y grabados	19.08	al	10.09
López, Marcelo	Centro Cultural Rojas	Fotografías.	12.09	al	5.09
López, María Inés	Arroyo	Pinturas.	21.08	al	8.09
Macchi, Aurelio	Palatina	Esculturas.	12.09	al	1.10
Moscona, Sergio	Hoy en el Arte	Grabados, dibujos y objetos	25.09	al	5.10
Nam, Ngo quam	Centro Cultural Recoleta	Pinturas.	5.09	al	16.09
Noguera, Celeste	Juana de Arco	Instalación Textil.	11.09	al	29.09
Paparella, Aldo y Juan	Ruth Benzacar	Pinturas.	22.08	al	29.09
Pereda, Teresa	Palatina	Pinturas.	22.08	al	10.09
Pereda, Teresa	Centro Cultural Recoleta	Instalación.	6.09	al	23.09
Pérez Aznar, Ataúlfo. H	Escuela Nacional de Fotografía	Fotografías.	7.09	al	3.10
Perrota, Bonilla, Bertolotti, Fradkin	El Gato Vejo	Pinturas.	24.08	al	21.09
Pino, Felipe	Bambú Café	Pinturas.	5.08	al	5.09
Plate, Roberto	Fundación Klemm	Pinturas.	29.08	al	29.09
Portillos, Alfredo	Fundación Andreani	Instalación.	1.09	al	12.09
Romero-Ongay	Plaza Defensa	Instalación.	7.09	al	30.09
Quiroz, Alejandra	Centro Cultural Recoleta	Fotografías.	15.08	al	15.09
Ricciardi, Andrea Silvia	Centro Cultural Recoleta	Grabados.	21.09	al	8.10
Rivera, Diego	Fundación Proa	Pinturas, fotografías y	17.09	al	30.10
Román, Christian	La Casona de los Olivera	Pinturas.	4.08	al	2.09
Sáez, Silvina	Blablá up Arte	Instalación.	25.08	al	6.09
Salazar, Ana	Centro Cultural Recoleta	Pinturas.	27.09	al	14.10
Salgado, Ricardo	Espacio Ojo al País	Instalación.	9.08	al	9.09
Sánchez-Begué -Guascone-Fernández	Surcos Arte	Pinturas.	16.08	al	15.09
Sanguinetti, Alessandra	Ruth Benzacar	Pinturas.	22.08	al	29.09
Segal, Analia	ICI	Instalación.	6.08	al	7.09
Sícoli, Silvina	Belleza y Felicidad	Instalación.	8.09	al	30.09
Steinberg, Arce	Centro Cultural Recoleta	Pinturas y esculturas.	6.09	al	30.09
Szalkowicz, Cecilia	Belleza y Felicidad	Fotografías.	8.09	al	30.09
Tazelaar-Stáffora-Webb-Siguelboim-Sor-	Asociación Psicoanalítica de Bs As	Esculturas.	13.08	al	13.09
Terenzio, Paula	Arguibel	Pinturas.	21.08	al	18.09
Tessi, Juan	Centro Cultural Rojas	Instalación.	12.09	al	5.10

Fundación Proa Pedro de Mendoza 1929  
Fundación Proarte Mario Bravo 960  
Fundación Rozembum Lima 1017  
Galería Blanca Florida 835, 3º piso  
Galería El Socorro Suipacha 1331  
Galería Forma Arco 2540  
Galería Labard Suipacha 1216  
Galería Portinan Esmeralda 866  
Gara Pasale Soria 5020 (Plaza Serrano)  
Gradiva Arenales 1446 - 4º 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 B Salvador 4762  
Klemm M. T. de Alvear 626  
La Casona de los Olivera  
Av. Lacarra v. Av. Directorio  
La Cuija Tucumán esq. Avacucho  
La Gestoría Comientes 335  
La Nave Moreno 1379  
Liberarte Comientes 1655  
Lo Scarabeo Vicente López 1661 PB 12  
Million Paraná 1048  
Museo de Arte Español E. Lameta  
Avda. Juramento 2291  
Museo de Arte Moderno San Juan 350  
Museo de Esculturas Luis Perotti  
Puio 1644  
Museo de la Ciudad Alisina 412  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Av. del Libertador 1473  
Museo Nacional del Grabado  
Defensa 372  
Museo Eduardo Sivori  
Av. Infanta Isabel 555  
Museo Etnográfico Moreno 350  
Museo Municipal de  
Bellas Artes J.B. Castagnino Rosario  
Museo Municipal de Bellas Artes de La Plata  
Calle 49, esquina 6 v.7  
Palais de Glace Rosadas 1725  
Palatina Arroyo 821  
Parque de la Memoria Frente al camino 57, Costanera Norte.  
Pérez Quesada Marcelo T. de Alvear 1659  
Praxis Arenales 1311  
Prinópolis Esmeralda 1367  
Quitapesares, Jorge Neuberg 3713  
Roberto Martín Defensa 1344  
Ruth Benzacar Florida 1000  
Sara García Uruburu Uruguay 1223 PB  
Silvia Vesco San Martín 522  
Sociedad Argentina de Escritores Uruguay 1371  
Universidad de Nueva York Arenales 1658  
Unsonarzo Arenales 921  
Teatro del Sur Venezuela 2255  
Trench Juncal 1629  
Van Eyck Av. Santa Fé 834  
Van Riel Talcahuano 1275  
Vera Vera 431 2º A  
Vermeer Suipacha 1168  
Vida v. Arce Boedo 878  
Vid. Arroyo 969  
Zamora Arte Guido 1831  
Zurbaran Cermito 1622

# Si ramona acaba no gozarás más

Si los lectores no ponen más en las cajas

Si los galeristas no anuncian más

Si los benefactores no filantropiezan

Si el Estado pedalea

ramona se extingue en unos meses

Después no lamenten