

\$5 (o 5 venus)

ramona

revista de artes visuales  
www.ramona.org.ar

25

buenos aires. julio de 2002

Después del Holocausto, ¿qué? (Segunda parte), por José Emilio Burucúa  
Documenta 11

El lado oscuro del arte europeo, por Timo Berger

Entrevista colectiva a Okwui Enwezor, por Andrea Giunta

El arte: una extraña consecuencia, por Kevin Power

Nils Nova por Lux Lindner

Inscripciones del cuerpo en las artes visuales, por Alfredo Prior

Conversación: Xul Solar invocado por Mario Gradowczyk y Rafael Cippolini

La parte del león y las golondrinas (Segunda parte) por Mariano Oropeza

ramona Federal: Bahía Blanca, Córdoba, Olavarría, Rosario...escriben:

Benjamín Aitala

Azul phtalo

Darío Homs

Pablo Montini

Marcela Römer

Paola Vega

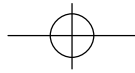
Beatriz Vignoli

¿Cuánto vale una obra de arte?, por Marina De Caro, Mercedes D. Araujo

Un poco más de fruta abrigantada, por Juan Pablo Pérez Rocca

Pequeño Daisy Ilustrado, por Diana Aisenberg

Haikumentarios y mucho mas..



## ramona

revista de artes visuales  
n° 25. julio de 2002  
Una iniciativa  
de la Fundación Start

### Editores

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes

Diana Aisenberg, Timo Berger,

Iván Calmet, Jorge Di Paola,

Nicolás Guagnini, Luis Linder,

Ana Longoni, Alberto Passolini,

Alfredo Prior

ramona federal

Xil Buffone

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Leone (menos la contratapa)

Secretaría General

Milagros Velasco

ramona semanal en la web

Editor

Roberto Jacoby

Coordinación de equipos y proyectos

Guillermo Faivovich

Implementación web

Alejandro Balbi

Producción

Milagros Velasco

Administración de agenda

Gabriela Galati

Equipo web

Marilú Dalmolin

Sebastián Martinena

Equipo Fotográfico

Gabriela Galati, Patricio Gil Flood,

Alejandro López, Vanesa Magneto,

Fernanda Martínez Rubio, Daniel Trama

Asistencia técnica

Matías Laufer

Líder digital en el exilio

Martin Gersbach

Suscripciones Vanesa Sacca

vanesacca@hotmail.com

Distribución Gema Acevedo, Milagros

Velasco, Gastón Cammarata,

Publicidad Karina Fariás, Silvia Perrin

ISSN 1666-1826 RNPI

El material no puede ser reproducido sin

la autorización de los autores

www.ramona.org

ramona@proyectovenus.org.ar

Fundación Start

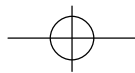
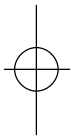
Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

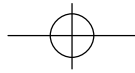
Ciudad de Buenos Aires

\$5

## índice

- 3 Editorial
- 4 Después del Holocausto, ¿qué? (Segunda parte)  
por José Emilio Burucúa
- 18 El lado oscuro del arte europeo  
por Timo Berger
- 24 Okwui Enwezor por él mismo  
por Andrea Giunta
- 32 El arte, una extraña consecuencia  
por Kevin Power
- 36 "En el cambio de una cosa a otra está la realidad"  
por Lux Lindner
- 40 Inscripciones del cuerpo en las artes visuales  
por Alfredo Prior
- 46 Sesión espiritista con Xul Solar  
Conversación entre Gradowczyk y Cippolini
- 58 La parte del león y las golondrinas ¡De eso sí se habla! (2ª parte)  
por Mariano Oropeza  
ramona Federal:
- 64 Bahía blanca, de colores y multiforme  
por Paola Vega
- 66 Azul phtalo  
por el grupo
- 68 Rompiendo la cubetera  
por Benjamín Aitala
- 70 Potpourri rosarigasino  
por Marcela Römer, Pablo Montini,  
Darío Homs, Beatriz Vignoli
- 76 ¿Cuánto vale una obra de arte?  
por Marina De Caro, Mercedes D. Araujo
- 80 Un poco más de fruta brillantada  
por Juan Pablo Pérez Rocca
- 82 Pequeño Daisy Ilustrado  
por Diana Aisenberg
- 86 Cartas de lectores
- 90 Haikumentarios
- 91 Muestras
- 94 Direcciones





# Dicen que soy divertida

2ª parte)

Dicen que soy divertida. Y me propongo seguir siéndolo.

El ambiente de las artes visuales en Argentina conspira para felicitar mi "persistencia en momentos tan difíciles", "qué gran tarea", "sigan así", "es genial lo que hacen en la web", "gracias por sacar fotos tan lindas sobre mi muestra", "Por favor, me das el teléfono de Perenguetti, seguro que vos lo tenés", etc.

Pese a la debacle económica, en este último año el precio de la revista se ha mantenido y también los lectores pudieron encontrarla gratis en varios espacios y galerías amigas.

Pues bien, ya no será así.

Los primeros 24 te los regalo, pero a partir del 25 te la vendo.

En realidad no la venderé yo misma sino unos hermosos seres que de este modo obtendrán un módico ingreso al mismo tiempo que engrosan mi extenuado monedero.

Por otra parte, continúo la ciclópea tarea de ramona semanal, donde ya trabajan 15 personas, se mantiene una base de datos con más de 130 muestras mensuales, alrededor de 25 registros fotográficos de las exposiciones, la guía de galerías y espacios.

Ahora, además de la agenda, investigo links valiosos, adelanto notas de ramona papel, sostengo investigaciones interactivas. En fin. Un site como no tiene ningún portal especializado en Argentina y no muchos en el mundo. Una masa de información actualizada todas las semanas, todos los meses, bajo el cuidado de Guillermo Faivovich, la programación de Alejandro Balbi y la producción de Milagros Velasco.

Esta es una actividad de bienestar público ya que la difusión local e internacional de información, el registro y ordenamiento de los hechos, el análisis crítico basado en información fehaciente y el acceso a múltiples registros, hacen al desarrollo de audiencias, al estímulo del mercado, al fermento creativo, a la comunicación

espiritual, a la defensa de la memoria (llámenlo como prefieran).

Todo esto se financia con una cifra similar a la que cobra uno sólo de los funcionarios culturales que en el mejor de los casos son imperceptibles. Ya no amenazaré con dejar aparecer pues se ha visto que no puedo hacerlo. Ahora amenazo con seguir existiendo. Con mutar sin adaptarme ni siquiera a mí misma. Seguiré buscando nuevas formas y nuevos amigos.

Por ejemplo, en este número cambia nuevamente mi staff. Algunas ediciones atrás un distinguido grupo comenzó a funcionar como consejo editorial para que la reponsabilidad de hacer la revista se compartiera. Quedan algunos proyectos pendientes como los Amantes de ramona y la revista visual.

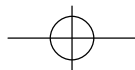
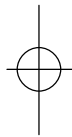
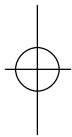
A partir del número actual se redefinen las áreas de participación, entre las que resalta ramona federal que ha tenido una repercusión muy auspiciosa gracias a Xil Buffone.

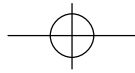
Los cambios ya habían comenzado en el número anterior con la incorporación de Rafael Cippolini como editor. Trae una cantidad de proyectos bajo el brazo. Será de mucha importancia ya que la discusión sobre los resultados de la actividad artística -es decir: la teoría- se multiplica por estos días, como lo muestran las mesas redondas de la Alianza Francesa, el Concilio de Arte de Belleza y Felicidad, los colectivos de artistas, las reuniones de los artistas de Braga Menéndez Schuster, los foros de internet, los grupos de talleres y todos quienes ahora no menciono y podrán registrar sus experiencias en futuras ediciones...

Gustavo Bruzzone y Roberto Jacoby se irán apartando de las funciones de realización y producción, para dedicarse al grato rol de lectores y eventualmente colaboradores.

Cariños y que sigan la ventas

ramona





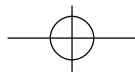
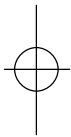
# Después del Holocausto, ¿qué?

Reflexiones sobre la pintura de Guillermo Roux, la noción de Pathosformel y una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoah (1)  
(Segunda parte, ver ramona 24)

Por José Emilio Burucúa

5 Cuando Theodor Adorno dijo que ya no era posible la poesía después de Auschwitz: (26) cuando Primo Levi se explayó acerca del testimonio siempre parcial y aproximado que puede dar el sobreviviente del Lager, quien conserva el habla y aún es capaz de contar, una figura de sí mismo a la cual Primo contrapuso la de los hundidos, la de los que vieron a la Gorgona cara a cara, la de los llamados "musulmanes" en los campos, porque se habían entregado al aniquilamiento sin retorno y sólo balbuceaban produciendo un sonido similar al de una plegaria; (27) cuando Levi recordó al pequeño Hurbinek, aparentemente nacido en Auschwitz, poseedor de una sola palabra indiferenciada y repetida en sueños, niño muerto en marzo de 1945 "liberado, pero no redimido", (28) en todos esos casos lo que se expresa es, en definitiva, el escándalo estético y existencial que implica la pretensión de representar lo ocurrido en la Shoah. (29) A partir del examen de los dilemas teóricos e historiográficos que encierra tamaño problema, Dominick LaCapra se ha ocupado de los límites emocionales y de los peligros de trivialización del asunto. (30) Dos libros suyos, por lo menos, atestiguan el hecho de un regreso inevitable al proyecto necesario, siempre insuficiente y siempre recommenzado, de representación del Holocausto. (31) La historieta Maus, obra de Art Spiegelman, un hijo de dos sobrevivientes de Auschwitz, (32) tal vez haya sido para LaCapra el ejemplo de una última

frontera del relato, donde la secuencia historiadada de imágenes da cuenta, por un lado, del miedo, del horror, de la crueldad, del laberinto de muerte, de la trampa fatal sin salida en el pasado, e instala, por otro lado, de manera conflictiva a la par que reconstituyente, todos esos temas y las emociones conexas en el presente del judaísmo norteamericano, el ámbito de nacimiento y vida del autor del comic. (33) La conversión del drama en una fábula de animales ha introducido la posibilidad extraña de una simplicidad abierta a la ternura y de un acompañamiento satírico continuo de la trama. En un libro reciente, propuse la filiación de la historietita respecto del grotesco y de los caprichos boschianos, (34) pero ahora me pregunto si esa representación de los dramatis personae como animales no podría derivar de una corriente revitalizada del arte judío en la Alemania del medioevo, una línea editorial y artística que aceptaba las imágenes zoomorfas en los libros de la Haggadá para simbolizar las condiciones de vida del pueblo hebreo en la antigüedad y en la Europa cristiana entre los siglos XIV y XVII. (35) Claro que al marcar un confín real con el horizonte de la risa, Maus ha establecido un límite representativo insólito para el tema de la Shoah, un borde desde el cual vislumbramos la posibilidad de lo cómico, inclusive de lo carnavalesco, sin los riesgos de deslizarnos hacia el Holokitsch de un film como La vita è bella. (36) Y tal retorno de una representación, al fin siempre incompleta, nos obliga a rever los ejemplos en los que se ha ensayado realizar imágenes de la Shoah y se ha buscado algún modo genérico

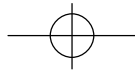


de hacerlo, es decir, un cierto sistema formal-significativo propio del Holocausto. Creo que habría, por lo menos, cinco de esos géneros:

i) El primero se basa en la identificación de los padecimientos del pueblo judío, de los gitanos y de otros deportados a los campos de concentración, con las visiones del apocalipsis y del infierno. (37) Al parecer, los testimonios inmediatos de los soldados que liberaron los campos acudieron a ese símil, en las cartas a sus parientes o en sus declaraciones judiciales más próximas al momento del contacto inicial con el horror. El cine ha insistido una y otra vez con esta asociación, desde *Noche y niebla* de Resnais hasta *La decisión de Sophie* o *La tregua*, película inspirada en el libro de Primo Levi. Los modelos en yeso del *Crematorium II*, hechos a escala por el escultor polaco Mieczyslaw Stobierski y exhibidos en el Museo estatal de Auschwitz en Polonia, insisten en el modelo infernal con sus multitudes agobiadas, desnudas, retorcidas de asfixia y vociferantes, con sus atmósferas de encierro, con los símiles de sirvientes autómatas del demonio (los *Sonderkommando* que recogen los cadáveres en las cámaras de gas). (38)

Probablemente haya que incluir en esta categoría las representaciones de *Maus*, aunque el tratamiento del suicidio de Anja (39) y el spleen de Art que acompaña el éxito de su libro (40) sugieren que la historieta apunta hacia la idea, contradictoria con el desenvolvimiento visual de un relato largo y lleno de suspenso, del silencio y de la emoción de la ausencia como

topoi aptos para la elaboración presente de lo ocurrido. No obstante, en esos episodios la metáfora infernal termina por tornarse dominante. Cuando la fábula de los animales se interrumpe para incluir la historieta hecha por Art con personajes humanos, en la cual él mismo narra el suicidio de su madre en contrapunto con elementos psicoanalíticos que lo involucran, es decir, un hecho cercano al presente y más perturbador o acuciante para Artie, hasta entonces, que las desventuras de ambos padres en el Lager, el título que lleva ese comic dentro del comic es: *Prisionero en el Planeta Infierno. Una historia real.* (41) De modo que el entorno del presente es sentido como un bárrato por nuestro autor-protagonista. El desarrollo subsiguiente del relato del Holocausto en el pasado convertirá el tiempo del exterminio en un infierno más devastador aún que, además, explica e incluye el otro infierno, el presente, el de la culpa de Artie ante la muerte de Anja. Y al comienzo del capítulo dos de la segunda parte, cuando un Art hombre, con máscara de ratón, está sentado frente a su tablero de dibujante y cuenta las circunstancias que rodearon la confección de la historieta y el éxito obtenido por la primera parte, hay moscas (insecto asociado al inframundo y al diablo) que vuelan alrededor de la cabeza de Art y luego, en dos cuadros seguidos, a los pies del artista y de los operadores de la televisión, se extiende una imagen de los cadáveres amontonados y enredados en las fosas de Auschwitz que podemos remitir a las fotografías del momento de la liberación del campo por los soviéticos y a los conjuntos apocalípticos de cierta tradición iconográfica europea y

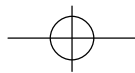
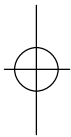


cristiana (Bosch, nuevamente; Bruegel; Rubens; los pintores y grabadores alemanes del siglo XVI). Pero, en última instancia, el género contiene una contradicción insalvable, porque está construido sobre el Pathosformel cristiano, elaborado a partir del siglo XII y enriquecido durante el Medioevo tardío y el Renacimiento, que representó el lugar del castigo eterno y transmitió el sentimiento de miedo engendrado por la culpa. Y la Shoah no admite que ni castigo ni culpa de las víctimas le vayan asociados. En todo caso, se trataría de una aproximación tangencial al centro de gravedad de lo ocurrido, de una conversión estética de las emociones que perversamente los perpetradores del Holocausto proyectaron sobre los muertos y torturados en los campos.

ii) Los memoriales de esos millones de mujeres y hombres asesinados también han querido recordar elíptica o directamente los hechos mediante tres variantes de una iconografía alusiva, tres retóricas: la de las ruinas, la de los cementerios judíos y la de la historia de las persecuciones padecidas por el pueblo judío. (42) El monumento erigido en Birkenau sirve de ejemplo de la primera forma, (43) el de Treblinka lo es de la segunda, (44) y Rollo de Fuego, obra de Nathan Rapoport erigida en el "bosque de los mártires" de Kesalon en 1971, lo es de la tercera, (45) pero podría hablarse de un solo Pathosformel, el ovidiano tiempo devorador de las cosas que subyace al tema de la vanitas y del devenir desenrollado como la piel de un fruto, la espiral del reloj y los meguil-lot de una historia "llena de sonido y de furia". Quizás sea posible adscribir al mismo topos las instalaciones de los objetos que los nazis arrebataron a los deportados en los campos, ya sea las que se organizaron en el Museo estatal de Auschwitz-Birkenau o en el Museo del Holocausto en Washington, ya sea las fotos especialmente iluminadas y compuestas de los cepillos de dientes, las tijeras, las máquinas de

afeitar, los cubiertos e instrumentos de cocina que se acumulan en aquellas montañas de residuos. (46) Nuevamente la representación exhibe una de las caras infinitesimales de la esfera oscura de la Shoah. No obstante, si se trata de una metamorfosis coronada por una ausencia incomprensible, en el sentido de que ni siquiera la voracidad del tiempo, la caducidad de todo lo viviente o el triunfo de la muerte tematizado en el Eclesiastés pueden explicarla, entonces no ha de bastar el Pathosformel de lo efímero, inventado por la literatura y el arte de los antiguos en tiempos alejandrinos y en la edad de Augusto.

iii) Se trata pues de representar la vida extinguida, más allá de cualquier dialéctica que nos hayan descubierto la biología y la sociología juntas, vale decir, más allá de un conflicto o proceso que derive de explicaciones dadas por las teorías de la evolución y de las metamorfosis en la naturaleza y en la historia (aunque pensemos en una dialéctica del dolor y de las redenciones postergadas como las que nos han expuesto Benjamin, Adorno y Horkheimer). (47) El fundamento que Lawrence Langer asignó a todo arte posible del Holocausto -una poética de la redefinición de símbolos familiares en términos de suciedad, destrucción y ausencia- (48) se da con particular intensidad en este tercer género que representa "las víctimas perdidas, el significado perdido de su desaparición, el Dios perdido a la hora de certificar algún solaz para este drama espantoso de un pueblo calcinado", y de tal suerte realiza "la paradoja de la presencia conocida sólo merced a la ausencia, heredad de los sobrevivientes del Holocausto que perdieron a sus familias". (49) Langer descubre tales contradicciones en el núcleo de la poesía yiddishe de Jacob Glatstein (por ejemplo, en su poema Humo al que remata una invocación absurda: "Dios, donde quiera que estés, / Allí todos nosotros también no estamos") (50) y en la pintura de



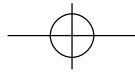
Samuel Bak, joven habitante del ghetto de Vilna hasta la llegada salvadora de los soviéticos en julio de 1944, quien produce en nuestros días imágenes a las que él ha llamado "Paisajes de la experiencia judía". (51)

En su cuadro Hogar, Bak ha representado una casa pobre y ruinoso, probablemente el edificio de un ghetto, erigida por delante de una pared que nos recuerda las ruinas del Templo de Salomón; una hebra de humo se escapa del interior de la morada desierta, cuatro chimeneas se alzan recostadas sobre el muro, una humareda algodonosa sale de las dos chimeneas del fondo. Allí no se distingue una persona viva. La pintura Humo muestra la continuación de esa escena en el cielo: los vapores se oscurecen y se adensan hacia lo alto, al punto de formar miles de lápidas en una suerte de dilatado cementerio celeste, desde el cual se desprenden algunas piedras que, a su vez, se precipitan a la tierra. En la obra Pardes ("jardín", en hebreo), vemos devastado el hortus conclusus del Paraíso, sus puertas han sido violentadas, sus paredes arrasadas por el fuego, sus habitaciones saqueadas, sólo un árbol permanece íntegro y verde, como un retoño, símbolo de los sobrevivientes, pero no hay un solo ser humano en el Paraíso. El motivo del árbol que permanece erguido, aunque le ha sido cortado el tronco que une las ramas y las hojas secas a las raíces, se convierte en el tema principal de dos cuadros, Arbol de familia y Destinos. Nuevamente, los hombres están ausentes y apenas permanecen los rastros de objetos destartados que prueban que aquéllos alguna vez existieron.

Conozco, sin embargo, tres obras de Bak donde aparecen figuras humanas: 1) Un Autorretrato del artista adolescente en un atelier en ruinas, abierto a un paisaje de desolación cerrado por la silueta del Lager en el horizonte;

sobre las telas y tablas del caballete, se vislumbra la imagen fantasmal y evanescente de un ícono célebre de la Shoah, el niño con las manos en alto del ghetto de Varsovia; sólo los botines de ese muchacho exhiben el dibujo y el claroscuro nítidos de la forma terminada. 2) La Elegía de Nuremberg, transposición judaica y desintegrada del aguafuerte Melencolía I de Dürero, (52) de la que han desaparecido el murciélago y el astro mensajero de acontecimientos funestos, puesto que la destrucción ya ha llegado y perdura en los picos humeantes de la lejanía. 3) Los sonidos de silencio, que representa el concierto de un cuarteto de cuerdas en medio de ruinas; uno de los ejecutantes es transparente como un fantasma, otro lleva los ojos vendados, otros dos tienen máscaras en tanto que uno de éstos empuña el arco de su violín con un brazo de muñeco de madera; el conjunto es la cita, invertida en términos emocionales, del cuarteto exultante que Paolo Veronese colocó en el primer plano de su tela monumental Las Bodas de Caná (Paris, Louvre) y donde el Callari se retrató a sí mismo, a Tiziano, Tintoretto y Jacopo Bassano, los más grandes pintores venecianos del siglo XVI, a modo de homenaje gozoso al arte de la pintura. Pero las dos alusiones a la historia de las artes -la de la Elegía de Nuremberg a la destreza técnica e iconográfica de Dürero, que era al mismo tiempo una celebración alerta al espíritu creador y desencantado del propio artista, la de Los sonidos a la conjunción y correspondencias de las armonías cromáticas y sonoras de la pintura y de la música que refrendaban la alegría del milagro de las bodas-, ambas referencias han sido transmutadas por Bak en una parodia atroz del arte que precipita la destreza en eficacia para representar y actuar la destrucción y el silencio.

Tales procedimientos nos remiten a la cuestión de los Pathosformeln a los cuales acudió nuestro

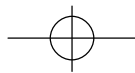
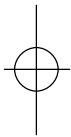


pintor de Vilna. Descubrimos, en primera instancia, el Pathosformel del escenario de la desolación cuyos ejemplos más antiguos encontramos en varios fondos de paisaje pintados por Jeronimus Bosch y Peter Bruegel, en escenas de batalla del siglo XVII desde Cerquozzi hasta Salvador Rosa, en los fondos de los grabados sobre la guerra de los Treinta Años que hizo Jacques Callot. Campos y ciudades, seres de la naturaleza y construcciones de los hombres, unos y otros devastados por la violencia, transformados en desierto y tierra yerma, se cuelan en los últimos planos de la pintura histórica y épica de Europa o de América Latina en los siglos XIX y XX, pero pueden ocupar el centro de las representaciones en la obra de artistas mexicanos como el Dr. Atl y Siqueiros o en la de pintores surrealistas como Tanguy, Dalí y Max Ernst. Entre tanto, los cuadros de Bak con figuras de personas parecen haber sido contruidos a partir de los que podríamos denominar Pathosformeln de los temperamentos, es decir, de los retratos y actitudes encargados de hacer visibles los rasgos corporales de los estados de ánimo básicos que definen la vida interior y expresiva de los hombres. A partir del siglo XIII y especialmente a lo largo del Renacimiento, los artistas plásticos exploraron de manera sistemática las fisonomías y la gestualidad para conseguir aquellos Pathosformeln y alcanzar una de sus más acabadas manifestaciones, por ejemplo, en los Cuatro apóstoles de Alberto Durero (Munich, Pinacoteca antigua). (53) En cuanto a Bak, el temperamento melancólico predomina en sus personajes, si bien las figuras de Los sonidos del silencio nos proponen, merced a la cita tomada del Veronese y a la metamorfosis que producen los velos, las máscaras y la cancelación del poder de los ojos, una visión desencarnada y casi vacía de humanidad de los cuatro temples fundamentales del ánimo.

iv) Nuestro cuarto género comprende las

representaciones realizadas in situ por artistas que fueron testigos directos de la Shoah, sobrevivientes los menos, mártires completos la mayor parte, entre quienes incluiremos a los niños dibujantes y pintores de Terezin. Las obras de los muertos son escenas o alegorías de la prisión, de las deportaciones, de la vida en las barracas, de los prolegómenos de la matanza, vale decir que, en ellas, el fin es sólo amenaza presentida y suele asumir la forma de una desesperación transmitida por el peso visual de las sombras o la opresión de los espacios interiores representados. Las imágenes de los sobrevivientes también ilustran las condiciones de la vida cotidiana en los Lager, los castigos, las humillaciones en la marcha de los prisioneros al trabajo forzado, pero han preferido centrarse en los momentos y lugares abisales del Holocausto, el ingreso a las cámaras de gas y la actividad alrededor de los crematorios, captados por lo general desde el espacio exterior, salvo unas pocas excepciones que exhiben los instantes finales de mujeres y de hombres asesinados con el gas. En ambos grupos, encontramos sobre todo artistas ya formados antes de llegar a los campos.

De los muertos, destaquemos a los maestros de Terezin (54) Karel Fleischmann y sus dibujos con visiones de multitudes en las calles de ese campo "modelo" o atestadas en los locales de registro, muchedumbres que pueden ser simbolizadas mediante la acumulación de los objetos que les fueron arrebatados (Muebles de 1943, hoy en el Museo Judío estatal de Praga); Peter Kien y los entrañables retratos, a menudo caricaturas, de sus amigos y compañeros en Terezin; Fritz Taussig (Fritta), tal vez el más versátil de todos ellos, con sus dibujos que oscilan entre un expresionismo a la George Grosz o a la Otto Dix (Kaffehaus, Vida en Terezin, Vida de un hombre prominente, de 1943-44, en el Museo Judío de Praga), un arte que pulsa la cuerda grotesca y corrosiva sin



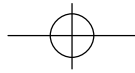


desdeñar varios toques de surrealismo (Film y realidad de 1943-44, en el Museo praguense), y una representación del dolor, de la angustia y del miedo sin mediaciones ni velos (El hospital en el cine, Dejando el transporte, Las Barracas, de 1943-44, en el mismo lugar que los dibujos anteriores). Leo Haas perteneció al círculo de Terezín y sobrevivió: (55) sus dibujos de la época de ese campo comparten, por supuesto, los caracteres de las obras de sus amigos, en particular el estilo expresionista berlinés de los años '20 y el tenebrismo que fue recurso típico de la gráfica clásica para transmitir la emoción del desasosiego y de la proximidad de la muerte. Por eso, basta algún conocimiento de la historia del arte y recordamos fácilmente, a partir de Los viejos y los enfermos de Haas (1943-45, en el Museo Judío de Praga), los aguafuertes de Goya o bien, frente a Esperando lo peor (1943-45, en el mismo museo), un grabado particular de Rembrandt, el Cristo predicando o "El grabado de los cien gulden", si bien la luz direccional de Haas, que sale de un reflector y señala el inicio del camino hacia la desesperación y el aniquilamiento, parecería estar en el lugar de la otra emanación de luz, la de Rembrandt, que se desprende de la figura de Cristo, símbolo de la esperanza en la salvación y en una vida eterna.

Es posible que éstos, a quienes llamamos maestros de Terezín, hayan sido los profesores ocasionales de los niños del lugar cuyos dibujos y pinturas, realizados durante el cautiverio, se han conservado en el Museo Judío de Praga. Helga Pollaková, Petr Weidmann, Ruth Heinová, Eva Meitnerová, Hanus Fischl, Lenka Lindtová, Erika Taussigová, Doris Weiserová, Kitty Brunnerová, Hana Beková, Jack Alster, Ruth Scerbaková, Doris Zdekauerová son algunos nombres de los pequeños que se permitieron recordar todavía tiempos felices y representaron paisajes -puestas de sol, montañas y valles, casas de campo con el techo a dos

aguas, bosques, paseantes en caminos de flores, vistas urbanas- o bien escenas de familia, festejos del pasado, retratos de mascotas, plazas de juegos, payasos del circo. Sin embargo, de golpe, los artistas infantiles no han querido cancelar la presencia de lo real inmediato y entonces irrumpen las lámparas eléctricas y las cuchetas de las barracas (dibujo de Hana Grünfeldová), y la figura de un niño que, ágil todavía, repleto de vida, allí se trepa, o bien las puertas inmensas y cerradas de los alojamientos en el campo (dibujos de Eva Wollsteinerová y de Raja Engländerová), o bien el fantoche amenazador de un guardián y una niña asustada que llora sobre dos estrellas de David que ostentan la palabra Jude en el centro (dibujo de Jiri Beutler) (De todos los nombrados hasta ahora sólo Raja y Hana Grünfeldova sobrevivieron). De este conjunto deberíamos desprender a Alfred Kantor, quien tenía dieciocho años al llegar a Theresienstadt y ya era estudiante de bellas artes, fue deportado a Auschwitz y sobrevivió. Junto con los del polaco-francés David Olère, artista nacido en 1902, formado en Alemania y en Francia, los dibujos del joven Kantor son tal vez las primeras imágenes que mostraron, inmediatamente después de la liberación, el funcionamiento de los crematorios: mientras la visión de Olère está dominada por el edificio que albergaba el horno, por la llamarada que sale del volumen ominoso de la chimenea, e incluye una fila de condenados a la vera del alambrado, la perspectiva a vuelo de pájaro de Kantor abarca las siluetas negras de las barracas, de las torres de control, de una chimenea que humea y lanza una llamarada que colorea e ilumina de amarillo y rojo el horizonte, mas no se divisan formas humanas en ese paisaje de espanto. Kantor ha combinado dos Pathosformeln: el del sitio infernal, salido de los ejemplos boschianos, y el del escenario de la desolación.

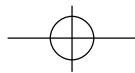
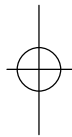
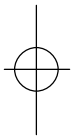
Excepto Olère, Kantor, el vienés Francis Reisz



y Léon Delarbre, cuyas obras más difundidas fueron realizadas en 1944 o en 1945 (volveremos enseguida a los dibujos secretos de Delarbre), los artistas sobrevivientes que estuvieron en Auschwitz, en Buchenwald, Bergen-Belsen u otros campos, casi todos ellos poseedores de una cultura y de una práctica estéticas maduras antes de su llegada al Lager, prefirieron dejar transcurrir algún tiempo antes de representar lo que habían experimentado y visto en los años de cautiverio (aunque en un caso por lo menos, el de Wincenty Gawron, el pintor retomó varios bocetos clandestinos hechos en 1942). El examen detallado de la producción de estos plásticos excede los propósitos del trabajo, pero intentaremos realzar el uso de ciertos Pathosformeln en el corpus artístico que los sobrevivientes elaboraron a una distancia apreciable de los hechos. Llama la atención que el Pathosformel del hombre luchador, en sus variantes del que blande una maza o un palo y del que se sostiene sobre una pierna para agitar la otra y golpear al animal u hombre contrincantes, una fórmula que nació en el arte de los sellos de la Mesopotamia, que sirvió para representar las aventuras de Marduk y de Gilgamesh, que llegó a su clímax en las metopas griegas clásicas dedicadas a los trabajos de Hércules o a los combates entre centauros y lapitas, en síntesis, el Pathosformel del héroe en combate con las fuerzas animales y oscuras, reaparezca en el arte peculiar de la Shoah que analizamos como emblema de la brutalidad, de la violencia cruel de los verdugos (ejemplos: Jerzy Potrzebowski, Levantándose por la mañana en la barraca de los hombres, acuarela, 1950; idem, Lavándose en el baño en 1941, acuarela, 1950; idem, Lavándose bajo una bomba de agua en 1940, acuarela, 1950; Mieczyslaw Koscielniak, Levantándose por la mañana en la barraca de las mujeres, dibujo, 1950; idem, Asesinato de un prisionero durante el trabajo, dibujo, 1972; idem, Despiojando, dibujo, 1972; Wincenty

Gawron, La vuelta del trabajo bajo la nieve, óleo, 1964; todos estos cuadros, en el Museo estatal de Auschwitz).(56) Advirtamos que semejante vuelco de sentido en aquella organización formal-significativa posee per se una tradición más que secular en la iconografía cristiana, por cuanto ése y no otro es el Pathosformel con el cual fueron representados los esbirros protagonistas de la Pasión o los soldados en la masacre de los inocentes.

También la reelaboración icónica del cristianismo afectó a otro Pathosformel que encontramos en la plástica antigua, el del esclavo, el del vencido, el del hombre agobiado por el trabajo, la servidumbre y la derrota, una figura con la cabeza gacha, encorvada, que puede transmitir una sensación de esfuerzo pero siempre al borde de la extenuación. Así la vemos en los relieves históricos de las columnas de Trajano y de Marco Aurelio, en los relieves de época antonina incorporados al Arco de Constantino. Los artistas cristianos del Bajo Medioevo y del Renacimiento recuperaron ese Pathosformel pero le otorgaron la dignidad del sufriente, de la víctima que padece las injusticias del mundo e hicieron de él una fórmula más que apta para representar a los mártires y hasta al propio Jesús en las diversas estaciones de su Pasión. De manera equivalente, nuestros pintores y dibujantes de la Shoah contrapusieron al Pathosformel del luchador-verdugo el del sufriente oprimido, que se multiplica en todas las representaciones mencionadas o se exhibe como único módulo humano, modificado una y otra vez a lo largo de la escena (ejemplos: Jerzy Potrzebowski, La espera ante la cámara de gas, acuarela, 1950; Wladyslaw Siwek, Un carro cargado con cadáveres es arrastrado fuera del lugar de ejecución en Auschwitz, acuarela, 1952?; los dibujos ascéticos y despojados de 1949 en los que Jerzy Adam Brandhuber se atrevió a imaginar los momentos de la muerte en el interior de la cámara de

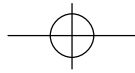


gas; todos estos cuadros, en el Museo estatal de Auschwitz). (57) Quizás sea en los dibujos clandestinos de Léon Delarbre (58) donde hallamos dos versiones extremas del Pathosformel del sufriente: una, la transmutación hiperbólica de figuras yacentes parecidas al Cristo muerto, exasperadas y empujadas más allá del límite que pudieron haber establecido Grünewald en el retablo de Isenheim o Holbein en el altar Oberreid (ejemplos de Delarbre: Miseria, hecho en el campo de Dora, febrero de 1945; Muerto de hambre, hecho en Dora, marzo de 1945; El transporte de los muertos de los comandos externos, realizado en Dora el viernes santo de 1945); la otra, la la conversión enfática del motivo de los ajusticiados, más allá de la frontera explorada por François Villon en su Balada, por Pisanello en los frescos de la iglesia de Santa Anastasia en Verona y por Géricault en las telas con las cabezas de los ajusticiados (ejemplo de Delarbre: Los colgados, hecho en Dora el 21 de marzo de 1945).

v) El quinto y último género, que designaremos documental en un sentido restringido, corresponde a las fotografías tomadas en los campos: a) durante el Holocausto y b) después de la liberación. a) Las primeras fueron, en su mayoría, captadas por los médicos del equipo del Dr. Mengele y por fotógrafos nazis que trabajaban en los dos laboratorios montados en Auschwitz y encargados de llevar el registro en imágenes de lo que ocurría en el campo (en un principio, la oficina llamada Servicio de Reconocimiento, dirigida por la Gestapo; luego, a partir de la adopción de la Endlösung, la sección fotográfica de la Oficina de Construcción que era responsable de erigir las cámaras de gas y los crematorios -la Bauleitung-, bajo la dirección de las SS). Del mismo lugar, se conserva un puñado de tomas clandestinas realizadas por un grupo de resistencia. Aquéllas y éstas se salvaron de la destrucción gracias al coraje y la astucia de unos

pocos prisioneros. (59) b) Las fotos posteriores a la liberación son o bien fotogramas de un film rodado por los soviéticos en Auschwitz, Crónica de la liberación de Auschwitz, o bien tomas efectuadas por periodistas polacos en ese Lager, por militares americanos y británicos, generalmente aficionados, en Dachau, Mauthausen y Bergen Belsen.

Consideremos las imágenes captadas por los nazis. Gerhard Schoenberger decía en 1960 al respecto: "La gente fotografiada aquí no tenía otra alternativa que dejarse fotografiar. Los fotógrafos se esforzaron por fotografiar a sus sujetos tan desfavorablemente como fuera posible", (60) pues querían reunir documentos para confeccionar álbumes en los que los oficiales superiores de las SS pudieran confirmar, por una parte, su opinión acerca de la inferioridad de los prisioneros destinados a la ejecución en masa (rapados, harapientos, ridículamente vestidos, agrupados como ganado y siempre enfrentados a los hombres de uniformes impolutos, bien calzados en sus botas, solos o en pequeños grupos, pero rodeados del vacío suficiente para sentirse libres y moverse con holgura) y, por otra parte, advertirían el orden y la eficacia de los métodos aplicados a la matanza sistemática. Y si en las fotos de la rampa de Auschwitz los dueños de la cámara lograron quizás hundir a los individuos en una masa de más en más indiferencia hacia el fondo, asimilable a la de pequeños seres vivos que apenas se mueven en sus sitios, paralizados por el miedo de una expectativa sin esperanza, cuando hicieron las tomas de los judíos húngaros, mujeres, niños, viejos, que aguardan en los alrededores de las cámaras, fotos conservadas en el album de Lili Jacob, entonces nada pudo aquel esfuerzo señalado por Schoenberger: los cuerpos todavía vivos componen un cuadro absurdo de la dignidad humana. "De la dignidad" porque allí están todos como prueba de la variación ina-

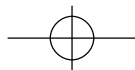
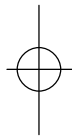
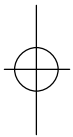


gotable, del carácter insustituible, de la densidad particular de cada uno, sin excepciones, erguidos, ensimismados, desafiantes, curiosos, enajenados por exceso de inocencia, iracundos. "Cuadro absurdo" porque detrás de tantas emociones, gestos y miradas distintas adivinamos un solo temple de ánimo en lo profundo, el terror que provocará el llanto de la mujer que parece orar, las lágrimas del niño enojado de la gorra con visera, la conciencia del peligro en las jóvenes que miran de soslayo, el espanto que ha dominado ya la cara de la niña de pie que junta con fuerza sus manos por delante del pecho. Tampoco el doctor Mengele o el doctor Emil Kaschub, su ayudante, cuando sacaron fotos de los niños que usaron en sus experimentos y procuraron asimilar esas figuras a las de animales obligados a formar cuadros o escenas para los libros de ciencias naturales, o a las de hombres exóticos en pose para la toma de los antropólogos, o a las de enfermos registrados por los médicos en sus archivos de patología, tampoco ellos, a pesar del espectáculo abominable de las pieles laceradas, de los seres esqueléticos todavía con vida, consiguieron suprimir el enigma y la hondura de esos ojos radical y tozudamente humanos.

Las fotos clandestinas, obtenidas a mediados de 1944 por personas del grupo de resistencia que formaron varios miembros del Sonderkommando en Auschwitz (aparentemente fue el prisionero griego Alex quien apretó el disparador de la máquina), están movidas pero alcanzan a revelar dos escenas desgarrantes, la primera, la marcha de mujeres desnudas hacia las cámaras de gas, la segunda, la remoción e incineración de los cadáveres a cielo abierto. (61) El temblor, la urgencia, la mezcla de arrojo y miedo de Alex se perciben en las imágenes borrosas y la realidad retratada asume esos caracteres, como si estuviera desintegrándose, primero, para rearmarse, luego, escandalosamente iluminada por el día, incomprensible en

su estabilidad, nunca vista ni en sueños de pesadilla. Si, por un lado, a contrapelo de las intenciones de los operadores, las fotos de los nazis se deslizaban de manera inconsciente hacia el centro de gravedad del Pathosformel secular del inocente que sufre y que se apodera de nosotros, observadores, al producir la percepción emocional de un ser débil que padece, sin ninguna razón sino por la violencia irracional del poderoso, por otro lado, los móviles de Alex y de los resistentes, de hacer conocer a la humanidad de afuera lo que en verdad sucedía dentro de los campos, no resultan negados por las imágenes obtenidas que cumplen su fin documental, pero sí trascendidos por un conglomerado formal-significativo que carece de cualquier atisbo de organización. Vale decir, en términos warburgianos, se establece allí la paradoja de un Pathosformel desintegrado, en el cual no es posible deducir correspondencias entre las formas y las emociones representadas, pues cuando descubrimos los movimientos interiores que al mirar esas imágenes nos afectan el ánimo, cualquiera de los elementos de la organización formal que los contempladores proyectamos y creemos descubrir se nos aparece inconsistente, incompleto, torpe, vector imposible y absurdo de aquellas emociones. Sin quererlo, Alex y sus amigos proporcionaron los primeros ejemplos del estallido de la posibilidad de representar la Shoah porque ni ellos, observadores directos de los hechos, ni nosotros, observadores de su representación fotográfica, hemos podido extraer de los automatismos del substrato de nuestra cultura compartida, históricamente aprendida e interiorizada, ningún Pathosformel apto para interponer el Denkraum mínimo que nuestras conciencias actuantes y cognoscentes necesitan.

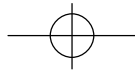
En el último corpus que señalamos, el de las fotos tomadas por militares aliados y por periodistas polacos tras la liberación, volvemos a



encontrar los procesos estéticos que acabamos de describir (\*estéticos\* en el sentido de lo que pertenece más bien al orden de lo percibido que de lo artísticamente representado). Un grupo de tomas -la mayoría de los fotogramas extraídos del film soviético-, es absorbido por los centros de gravedad que condensan los Pathosformeln ya destacados en nuestros géneros primero, tercero y cuarto de representaciones del Holocausto: la visión apocalíptica (por ejemplo, la imagen de la fosa de Bergen-Belsen que muestra un ovillo de cuerpos indiferenciados y el cadáver aislado de un hombre con los brazos extendidos, los ojos abiertos hacia lo alto), el paisaje de la desolación (vide las fotos de las barracas de Auschwitz-Birkenau que hizo H. Makarewicz), la figura del sufriente y del ajusticiado (vide las tomas de cadáveres realizadas por S. Mucha, también en Auschwitz). (62) Pero unos pocos fotogramas, de las tomas cinematográficas del film soviético más cercanas al momento de la liberación de Auschwitz, en los depósitos de ropa, zapatos y objetos arrebatados a los muertos en las cámaras de gas (la sección de destartada y cruel abundancia a la que los prisioneros llamaban irónicamente "Canadá"), (63) esas imágenes, sin el más mínimo atisbo de composición, sin horizonte ni tridimensionalidad, continuum de un claroscuro caótico, han perdido los marcos de referencia, destruido las tipologías, hecho añicos los moldes iconográficos. Una acumulación indescifrable de huellas exhibe sin subterfugios el absurdo kamarozoviano. Nuevamente han estallado los Pathosformeln, hasta los más conmovedores y peligrosos, de nuestra civilización. (64)

6. Volvamos al final de nuestra argumentación warburgiana en el punto 4 de este artículo. Parecería que hemos podido mostrar cuáles han sido las consecuencias culturales de la Shoah desde una perspectiva fundada en la intersección de dos teorías históricas: una, la

de la representación y la dialéctica de sus dos dimensiones, otra, la de la transmisión, persistencia, metamorfosis y creación de formas visuales de gran fuerza emocional y cognitiva - los Pathosformeln- como parte de un proceso de aumentos y contracciones del Denkraum entre el umbral mínimo de la magia y la cota máxima de la tecnología moderna. Pero la explosión verificada de los Pathosformeln ante el fenómeno histórico del Holocausto nos coloca de cara a una etapa desconocida en el devenir de las sociedades y de las civilizaciones, una época de desintegración del Denkraum que, en el mundo concentracionario nazi, sufrió un desgarramiento impensado: se conservó en su máximo sólo como una tecnología pura, una racionalidad operativa divorciada de toda racionalidad ética, (65) que buscó una eficacia impar en la matanza sistemática de seres humanos; y abolió, al mismo tiempo, el mínimo mágico cuando lanzó a millones y millones de personas a una vida de terror sin límites, de un miedo absoluto, al cerrarles toda posibilidad de huida o de defensa a muerte. Las víctimas del Holocausto no tuvieron siquiera las chances del lobo en el poema de Alfred de Vigny, no pudieron sentir que reverberase en sus mentes el destello de ninguna grandeza, como la de aquella exhortación que el poeta se reservó para los animales: "Sufre y muere sin hablar". (66) Giorgio Agamben ha descrito el velo de esa monstruosidad, ha revelado el límite no humano de lo humano (67) y nuestra digresión supone haber hallado una propiedad de esa región indecible, casi a la manera del procedimiento físico-matemático por el cual Stephen Hawking ha sido capaz de describir algo de cuanto acaece en el interior de un agujero negro, es decir, de un sitio del universo del que ningún signo, ninguna señal electromagnética, puede escapar hacia el exterior. (68) Y la propiedad vislumbrada es precisamente el colapso de los Pathosformeln disponibles en la representación de la Shoah. (69) Claro que nuestra



indagación también nos ha enseñado que las artes no renunciaron a explorar los hechos del Holocausto hasta el agotamiento de los Pathosformeln a su alcance, aun a sabiendas de que quizás nunca nos sea dado construir el Pathosformel desconocido de la Shoah, simplemente porque allí, en ese ámbito de la hipomágico no-animal y no-humano, se ha extinguido el Denkraum que es condición sine qua non de las representaciones. Pero nada de eso impide que aquella necesidad de explorar la Shoah permanezca para siempre viva e imperiosa. (70)

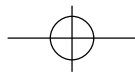
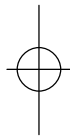
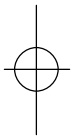
7. Antes de terminar, debo aclarar dos cuestiones: 1) ¿Por qué me he servido de la pintura de Guillermo Roux, en apariencia tan celebratoria de los goces de la forma y el color, para aproximarme al problema de la representación del Holocausto? 2) ¿Por qué he evocado a Lisandro Suriano, un joven tan lleno de vida y de promesas de felicidad hasta el instante previo de su muerte, para dedicarle estas reflexiones sobre uno de crímenes más horribles de la historia?

1) Porque en verdad la pintura de Roux no aspiró a representar de modo explícito la Shoah, mas lo que sí ha hecho implícitamente es representar, tornar visible un estado de la humanidad transido, aunque sin conciencia de ello, por la experiencia límite de la Shoah. En Comediantes, una acuarela de grandes dimensiones realizada en 1994, Roux ha pintado figuras del teatro ensimismadas, que no se miran entre sí, sobre un fondo de cortinas tupidas. Sólo el hombre que sostiene el telón para que veamos el espectáculo dirige sus ojos en sombra hacia los observadores. Al parecer la pieza teatral ha terminado. Algo invisible para nosotros acecha a los comediantes, ignoramos si la amenaza procede o no del personaje que nos da la espalda mientras abre su capa y oculta su cara que adivinamos de hombre, o tal vez sea

la muerte quien se ha mostrado, elegantemente vestida. La prevalencia de los azules fríos acentúa la sensación de una pérdida inminente, de una culpa secreta o de un crimen cometido. Representación de la que se despiden nuestros actores, realidad hacia la que se dirigen; en todo caso, una y otra tienen la misma fugacidad e idéntico temblor las disuelve o las superpone. Comediantes representa a una humanidad ambigua, "al borde del acantilado", sin remisiones, sin fronteras entre culpables e inocentes.

2) Porque Lisandro se preguntaba sin pausa e indagaba acerca de las causas del dolor personal y colectivo en la historia y, en esa investigación, había descubierto las bases para hacer de su existencia una fuente de enaltecimiento del prójimo. Porque estoy seguro de que si los hombres como Lisandro se multiplicasen hasta completar los justos que Yahvé demandaba, la Shoah nunca se repetiría.

8. En una colectánea donde Federico Finchelstein tuvo la deferencia de invitarme a participar, escribí sobre la Shoah unas meditaciones como gentil. (71) Entonces y ahora, me he interrogado por la razón secreta de mi atracción hacia el tema. Es probable que ya no vuelva a él, pues no quisiera sufrir otra vez los padecimientos que me provocó la escritura de estas páginas. Sin embargo, algo muy importante y verdadero se me ha presentado a la conciencia. Pues a menudo ensayo un método histórico algo estafalario. Me imagino, yo, mis seres queridos, mis ideas, mis deseos, mis libros, ubicados en el pasado que estudio, en medio de aquellas circunstancias cuyo sentido aspiro a descubrir. Y con la Shoah me ha pasado darme cuenta de que las cuatro personas a quienes más amo en mi vida, Aurora, Constanza, Lucio y Bernardo, las cuatro hubieran sido prisioneras en el Lager. Lucio y Bernardo hubieran muerto seguramente, el pri-



mero por los dolores del cuerpo, el segundo por la excesiva bondad del alma; las mujeres, más fuertes, tal vez hubieran resistido mejor. Y ¿qué hay de mí? ¿Acaso hubiera estado muriendo con ellos? ¿U, oculto, hubiera rumiado mi culpa y pasado mis horas de espera escribiendo mi justificación? Al menos creo que no hubiera aceptado contarme entre los verdugos directos. Pero, si algo he aprendido de esta experiencia histórico-estética alrededor de la Shoah, es que dentro de mí hay también un mal que no tiene fondo.

Buenos Aires, 19 de diciembre de 2001.

Notas:

- (1) Los materiales más importantes para escribir la segunda parte de este trabajo se los debo a dos personas: a la licenciada Carmen Liora Duchosoy, directora de la sección archivo, documentación y biblioteca del Museo de la Shoá en Buenos Aires, y al licenciado Federico Finchelstein, hoy alumno brillante en el programa de doctorado de Cornell University. Vaya a ambos mi más profundo agradecimiento.
- (26) Eduardo GRÜNER, *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Norma, 2001, p. 26.
- (27) Primo LEVI, *I sommersi e i salvati*, Turin, Einaudi, 1986, pp. 72-73. Acerca del personaje del "musulmán" y del significado antropológico de su experiencia, véase Giorgio AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 41-89.
- (28) Primo LEVI, *La tregua*, Turin, Einaudi, 1963, pp. 21-23.
- (29) Ricardo FORSTER, *El exilio de la palabra. En torno a lo judío*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 237-246.
- (30) Para una discusión historiográfica alrededor de las relaciones entre la Shoah y el estatuto de verdad de los textos históricos, véase

Roger CHARTIER, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Albin Michel, 1998, pp. 108-125, especialmente sus objeciones a la teoría "retórica" de Hayden White.

(31) Dominick LaCAPRA, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1994; *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1998. Acerca de esta recurrencia de la representación en el plano del lenguaje, véase el trabajo de Raúl LEVIN sobre el poema *Simiente de lobo* por Paul Celan, en *Psicoanálisis. Revista de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires*, vol. XXII, n° 2 dedicado a *Violencia visible e invisible*, 2000, pp. 375-385. Del mismo LEVIN, "Hacia un psicoanálisis de lo indecible", en *Psicoanálisis en la Clínica y Práctica actuales* (actas del XXIII Simposium y Congreso Interno de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires), Buenos Aires, noviembre de 2001, tomo II, pp. 327-344.

(32) Art SPIEGELMAN, *Maus. Historia de un sobreviviente. I. Mi padre sangra historia. II. Y aquí comenzaron mis problemas*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

(33) D. LaCAPRA, *History and Memory...* op.cit., pp. 139-179.

(34) BURUCÚA, *Corderos...* op.cit., pp. 52-53.

(35) Elliott HOROWITZ, "Existe-t-il un art juif? Le peuple de l'image: Les juifs et l'art", en *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, mayo-junio 2001, pp. 665-684.

(36) D. LaCAPRA, *History and Memory...* op.cit., p. 141. La referencia al film de Benigni es mía.

(37) Para una discusión de este topos, véase Omer BARTOV, *War, Genocide and Modern Identity*, Oxford, Oxford University Press, 2000, cap. 4: "Apocalyptic Visions", pp. 143-212.

(38) Michael BERENBAUM & Arnold KRAMER, *The World must know. The History of the Holocaust as Told in the United States Holocaust Memorial Museum*, Boston-Nueva

York-Toronto-Londres, Little-Brown & Co., 1993, pp. 140-143.

(39) Maus I... op.cit., pp. 100-103.

(40) Maus II... op.cit., pp. 41-42.

(41) Véase el análisis iluminador de LaCapra sobre este punto en *History and Memory...* op.cit., pp. 157-159.

(42) James E. YOUNG, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993.

(43) *Ibidem*, pp. 133-141.

(44) *Ibidem*, pp. 185-208.

(45) *Ibidem*, pp. 219-225. Para una discusión del Parque de la memoria, el caso argentino de conmemoración monumental y urbana del genocidio perpetrado por la tiranía militar entre 1976 y 1983, véase el n° 68 de *Punto de Vista*, diciembre de 2000, dedicado a "Arte y política de la memoria, relatos, símbolos, reconstrucciones, escenas", especialmente el trabajo de Graciela SILVESTRI, "El arte en los límites de la representación", pp. 18-24.

(46) BERENBAUM & KRAMER, op.cit., pp. 119-121.

(47) Walter BENJAMIN, *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, sobre todo las "Tesis de filosofía de la historia" y "Para la crítica de la violencia", pp. 77-89 y 171-199. Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp. 15-59.

(48) Lawrence LANGER, *Preempting the Holocaust*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998, pp. 82-84.

(49) *Ibidem*, p. 95.

(50) *Ibidem*, p. 94.

(51) *Ibidem*, pp. 79-120 (cap. 5: "Landscapes of Jewish Experience: The Holocaust Art of Samuel Bak"). Entre 1959 y 1966, vivió y pintó en Italia. Desde 1993, reside en los Estados Unidos.

(52) *Ibidem*, pp. 112-116. Véase Erwin PANOFKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milán, Feltrinelli, 1979, pp. 203-223.

(53) E.PANOFKY, *Dürer...* op.cit., pp. 304-305.

(54) Véase especialmente Lawrence LANGER, *Art from the Ashes. A Holocaust Anthology*, Nueva York, Oxford university Press, 1995, pp. 663-668.

(55) Haas nos ha dejado un testimonio de su vida en Terezín, de su arresto y de la muerte de Fritta. Se lo puede leer en L.LANGER, *Art from the Ashes...* op.cit., pp. 670-675.

(56) Teresa SWIEBOCKA, Jonathan WEBBER & Connie WILSACK, *Auschwitz. A History in Photographs*, Oswiecim - Bloomington e India napolis - Varsovia, The Auschwitz-Birkenau State Museum - Indiana University Press - Ksiazka i Wiedza, 1995, pp. 224-257.

(57) *Ibidem*.

(58) Léon DELARBRE, *Dora, Auschwitz, Buchenwald, Bergen-Belsen. Croquis clandestins*, París, Michel de Romilly, 1945.

(59) Los detalles se encuentran en SWIEBOCKA, WEBBER & WILSACK, op.cit., pp. 34-42.

(60) La cita es del libro de Schoenberger, *La Estrella Judía*, y aparece en los posters de la exposición "Un día en el ghetto de Varsovia", organizada por el Museo de la Shoá en Buenos Aires con las 129 fotografías que Heinz Jöst, un soldado alemán, tomó de aquel lugar en 1941.

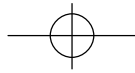
(61) SWIEBOCKA, WEBBER & WILSACK, op.cit., pp. 42-43 y 172-175.

(62) *Ibidem*, pp. 44-45 y 191-193.

(63) Martin GILBERT, *Mai più. Una storia dell'Olocausto*, Milán, Rizzoli, 199, pp. 122-123.

(64) Dos soldados americanos, aficionados que sacaron fotos en Mauthausen (Donald Dean) y en Dachau (William Landgren), han dejado testimonio escrito de esta imposibilidad de representación, convertida en imposibilidad de observación. Los hijos de Dean resistieron ver las tomas realizadas por el padre, pero no su esposa. Landgren, en cambio, nunca mostró las propias a sus hijos. Véase Rhoda G. LEWIN, *Witnesses to the Holocaust. An Oral History*, Boston, Twayne, 1990, pp. 189 y 196.





(65) Erich KÄHLER, *Historia Universal del Hombre*, México, FCE, 1965, *passim*.

(66) Alfred de VIGNY, *Les Destinées*, "La mort du loup", III, vv. 14-16. El poeta cazador imagina que el animal, herido de muerte, le dice estas palabras: "Haz enérgicamente tu largo y pesado trabajo / En el camino donde la suerte ha querido llamarte, / Luego, como yo, sufre y muere sin hablar".

(67) G. AGAMBEN, *op.cit.*, pp. 141-142.

(68) Stephen W. HAWKING, *Uma breve história do tempo. Do Big Bang aos buracos negros*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989, pp. 143-161.

(70) Ruptura entonces de la "dialéctica de lo monstruoso" que, aunque radicalmente tensa y contradictoria, permanecía bajo control psíquico y social dentro de los límites conceptuales y sensibles de los *Pathosformeln*. Al desintegrarse éstos, al derrumbarse la posibilidad de una

coexistencia conflictiva de la sempiterna dualidad cultural, ha quedado libre un monstruo desconocido, indescriptible, resistente a cualquier intento de representación, opaco a cualquier esfuerzo de iluminación, mezcla letal de maldad responsable y locura. Véase George Didi-Huberman, "Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm", in *Art History*, vol. 24, n° 5, noviembre de 2001, pp. 621-645.

(71) Saul Friedlander ha roto una lanza en favor de esta expectativa que no cesa ni se agota, la única que habrá de mantenernos alertas ante el apaciguamiento al que nos convoca el frisson del Holokitsch, un sentimiento que reproduciría el núcleo de la vida emocional estimulada por el nazismo. Véase Saul FRIEDLANDER, *Reflections of Nazism. An essay on Kitsch and Death*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1993.

## Mosto & Rojas Arte

Consultora de Arte

Zulema Maza

Galería On Line

Promoción y venta de  
artistas argentinos contemporáneos  
Proyectos curatoriales

Paraguay 934 1 G  
Tel/Fax 432-1675  
[www.mostorojasarte.com](http://www.mostorojasarte.com)  
[info@mostorojasarte.com](mailto:info@mostorojasarte.com)

## Del Infinito

6 de agosto

Festival de la Luz

Andrea Ostersa

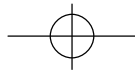
Laura Glusman

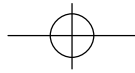
Carlos Herrera

Marcelo de la Fuente

Daniel Trama

Av. Quintana 325 PB cp 1014  
Recoleta, Buenos Aires, Argentina  
4813-8828/4815-5699  
LU-VI 10:30 a 20; SA 11 a 13





# El lado oscuro del arte europeo

Por primera vez en su historia, la Documenta es curado por un africano. En la exposición de 100 días en Kassel, el nigeriano Okwui Enwezor (1963) ha colocado obras de artistas no-europeos en un lugar central. Latinoamérica es representado por doce artistas.

Timo Berger, desde Kassel

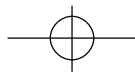
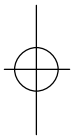
Son las cinco de la tarde. Algunos visitantes de la Documenta11 acaban de terminar todo el recorrido: cansados y con caras esforzadas se tumban en el césped de la Orangerie. "Demasiado video" se escucha opinar a una mujer joven, los demás consienten. De algún modo da la impresión de que los visitantes hayan presentido ese sobrepeso del arte de video en la Documenta. Pues su réplica viene con armas igual de modernas. En el lugar de cámara de fotos, muchos llevan una cámara de video digital, con la que filman las incontables pantallas, monitores y proyecciones, y registran con tambaleantes movimientos de cámara las desbordantes instalaciones espaciales. A las obras de arte de ese modo se las retrata en su propio medio, no se procede a ninguna traducción, sino más bien a una especie de grabación, un proceso de escaneo. Este modo de recepción se puede leer como metáfora de la creciente digitalización de nuestras vidas cotidianas, y remite a los omnipresentes aparatos de vigilancia y al funcionamiento de sistemas de grabación digital que filtran cualquier ruido perturbador análogo que surja de procesos de envejecimiento o de copia, o de intervenciones humanas. Una toma de foto que no se hace vieja, una película cuyos colores no se destiñen, un periódico que no amarillea, constatan el cambio en nuestra relación con los artefactos digitales que carecen de "temporalidad". Frente a las ilimitadas posibilidades de manipulación y perfección de las creaciones digitales experimentamos nuestros cuerpos reales como defectuoso. Para sobrellevar esa

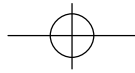
brecha entre nosotros y nuestros artefactos, el artista Feng Mengbo de Pekín, se digitalizó a sí mismo. En un juego electrónico tipo Counterstrike flota eternamente en un espacio virtual defendiéndose de los ataques sanguiñarios de los visitantes en interacción.

Video y fotografía son los medios que dominan la Documenta, hasta las instalaciones contienen muchas veces elementos de videos y las pocas obras de pintura muy a menudo no se refieren de un modo directo a los objetos, sino que son hechas apartir de fotos o utilizando técnicas fotográficas como en la obra de Fabián Marcaccio. El pintor rosarino genera en la compu unos collages gigantes como modelos de pinturas estilo expresionismo abstracto y de fotos con escenas de guerra y migración. Las imprime en una especie de papel de pared, los pinta y les pega elementos arriba. Así se forma la impresión de un doble collage, una superposición de materiales heterogéneos digitales y análogos.

Aparte del argentino (uno de tres) exponen en total más de 40 artistas de Asia, África y Latinoamérica. Okwui Enwezor y su team de co-curadores, entre otros Carlos Basualdo, han llegado a una selección más concentrada. Menos artistas (118) fueron invitados, pero con más obras (unas 600) repartidas en cuatro locaciones, el museo Fridericianum, la Documenta-Halle, la estación central Kulturbahnhof y la antigua cervecería Binding.

Volver a relacionar la práctica social y la práctica artística fue la pretensión formulada al



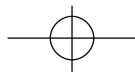
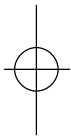


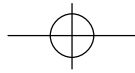
comienzo de la curación de la Documenta. Con el propósito de orientar la exposición, de afirmar una lectura política de las obras, se le integraron cuatro plataformas interdisciplinarias y transcontinentales de ponencias y charlas en Berlín y Vienna, Nueva Dehli, St. Lucía y Lagos. Teóricos literarios, sociólogos, antropólogos, autores y urbanistas como Ernesto Laclau, Derek Walcott, Homi K. Bhabha, Wole Soyinka, Ginette Ramassamy y otros analizaron las transformaciones políticas y sociales en el orden del mundo poscolonial, los efectos de los crecientes flujos de migración y mercancía, el estado de la democracia como proceso abierto, los procesos de verdad histórica y reconciliación, y los cambios en las megalópolis del continente africano.

En la quinta plataforma, la propia exposición en Kassel, en algunas obras se ponen a prueba las posibilidades de representación del horror. Se intenta hacer escuchar las voces silenciadas de artistas perseguidos y/o exiliados: "We can make you disappear" se lee en letras sellados en las pinturas del norteamericano Leon Golub. En una serie de obras busca mostrar el omnipoder del torturador que puede borrar psíquica y físicamente a su víctima. Los cuadros de Golubs son en un primer plano representaciones crudas de escenas de tortura, pero después de pintarlos, él trata la pantalla con disolvente y la hiere con golpes de espátula. De tal modo se manifiesta en la materialidad de los cuadros su contenido "violento". El uruguayo Luis Camnitzer se lanza un paso más allá creando habitaciones que remiten a cuartos de tortura, donde una sola bombilla arriba de un esqueleto

de cama de hospital ilumina el corto plazo de regeneración entre las "sesiones", que tienen lugar en otra cuarto: ahí también un interior que pone en escena el horror con signos bastante claros. Una toalla cuelga en un alambrado tendido, un ventilador pequeño en una esquina, una foto de nubes inalcanzables. Pero tampoco los visitantes se salvan: En la instalación de sonidos y luces de Tania Bruguera se entra a una habitación con luz oscura proveniente de focos, se escucha cómo se desmontan fusiles y cómo se ponen cartuchos, y después se incendian los focos cegando al espectador y a un mismo tiempo, se escucha el ruido de unos disparos secos: una escena de fusilamiento simulada, como fue contado por víctimas de tortura, sólo que ahora el espectador se encuentra en el blanco. La artista no sólo hace referencia a los regímenes dictatoriales de América Latina, sino que también alude a la historia de Kassel que durante la Segunda Guerra Mundial fue un lugar de producción prominente de la industria de armas y después, durante la Guerra fría, siendo ciudad limítrofe, uno de los blancos probables de un ataque ruso.

La luz como medio ocupa el lugar central de la exposición: Qué son fotografías sino cuadros dibujados por la luz, qué son películas sino una serie de esas cuadros en el tiempo? En el desplazamiento de la fotografía hacia el film se manifiesta el propósito de la mayoría de los artistas de presentar procesos abiertos e inconclusos en vez de obras terminadas y cerradas. En el reemplazo del video análogo por el video digital se llega a tener, con la ayuda de la computadora, vastas posibilidades de manipulación





de la imagen, se pueden crear hiperrealidades. Mientras que una de las líneas de fuga de la exposición apunta hacia el desarrollo que aún nos precede, la mirada también vuelve para atrás, hacia la época en la que las imágenes aprendieron a correr y Walter Bejamin analizaba la obra artística bajo la condición de su reproductibilidad técnica. En la Documenta-Hall dan una película de los hermanos Lumière que vuelve a hacer consciente una de las condiciones básicas del film: La luz.

El juego con luz y sombra atraviesa toda la exposición. Variados grados de luminosidad determinan el modo de recepción del visitante. Una de las pretensiones mayores del curador Okwui Enwezor fue interrogar la habitual mirada eurocentrista sobre el arte contemporáneo de procedencia no-europea, y proponer modos de ver alternativos. La mayor parte de las obras se disputan en una u otra forma con ese aspecto político de la mirada, intenta orientar la mirada. Una recepción naïf se imposibilita así de antemano: El proceso hermenéutico es guiado a través de la manipulación de la mirada y la concentración en el plot narrativo de las obras de video. También la concepción de los lugares de la exposición, en particular en la añadida antigua cervecería Binding, refleja ese juego con luz y sombra: Oscuros cuartos con accesos que dan muchas vueltas siguen a cuartos vacíos e iluminados, pasillos laberínticos conectan las salas de la exposición. En el museo Fridericianum la muestra se organiza de un modo generoso, en la Documenta-Halle secuestra al visitante hacia un hall lúgubre lleno de terminales de computadoras. De tal manera

la undécima edición de la Documenta logra cuestionar las perspectivas habituales, colocar en el foco del interés a obras artísticas de no-europeos, llevar a la luz cosas que en otros lugares se silencian, detectar los desplazamientos y zonas de conflicto del orden del mundo postcolonial y encontrar en las márgenes de las metrópolis prácticas culturales subversivas.

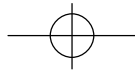
La Documenta insiste en esa pretensión iluminadora. Ahí el arte se vuelve político, se carga de significaciones que interrelacionan las obras con la esfera de lo social y lo político. A la vez, no se debe malentender la iluminación intentada comparándola con modelos y matices europeos. Como muestra la artista Tania Bruguera de Havanna en su performance "El peso de la culpa", la misión civilizatoria de los europeos fue todo, menos pacífica: La cubana carga un cordero matado como protección y come pequeñas bolas de tierra mezclada con agua salada. Así quiere hacer recordar a los indígenas de la isla, que tras su resistencia desolada contra los invasores españoles decidieron comer tierra hasta morir. Durante siglos los pueblos europeos se arrogaron proliferar la "luz de la civilización" en el mundo. En esto se procesó la corrosión y destrucción de las culturas indígenas y la exterminación de comunidades aborígenes. La gente de los países colonizados perdieron su memoria cultural, modelos y modos de pensar europeos ocuparon ese lugar entonces vacío. En su análisis Okwui Enwezor retoma el pensamiento del psiquiatra Franz Fanon de Martinique, que en "piel negra, máscaras blancas" constata: "Cada pueblo colonizado -quiere decir cada pueblo en que se desarrolló

un complejo de inferioridad, porque la idiosincrasia cultural local se enterró- se sitúa en relación con el lenguaje de la nación civilizadora, la cultura de la metropoli". Desplazar esa relación, intenta la Documenta: A la mirada (neo)colonial de la metrópoli sobre la cultura y el arte de las antiguas colonias, se enfrentan las obras artísticas procedentes de esos mismos países. En la reconstrucción de su memoria cultural bajo las condiciones de un mundo globalizado, se trata de romper el régimen de mirada eurocentrista; en el lugar de la representación del "otro" se deja hablar al otro a través de sus obras que examinan críticamente la tradición europea, la postulada autonomía de la esfera artística.

Georges Adéagbo de Benin junta en su instalación espacial los más variados materiales, documentales, ilustrativos, decorativos, como revistas, recortes de diario, cuadros, fotos, objets trouvés, esculturas africanas tradicionales y modernas, todos alrededor de África y Documenta. En el medio de la sala coloca los objetos que más tienen que ver con el tema, hacia las paredes se desvía un poco tratando aspectos laterales. Adéagbo quiere que sus obras se interpreten como interrogaciones sobre el concepto de arte y de la institución artista. Según él, lo importante no es la propia obra, sino el proceso asociativo que conecta los disitintos materiales y crea un contexto para la temática. Mientras que Adéagbo se ocupa de campos temáticos singulares para representarlos con sus colecciones de materiales, su compatriota Meschac Gaba trabaja la concepción de un museo de arte contemporáneo

africano. Como en sus muestras sólo presenta salas aisladas, ese museo queda fragmentado, proyección utópica, que desarrolla una crítica radical de los conceptos museísticos europeos: El arte africano, hoy en día, por las relaciones de poder en el mundo, queda truncado. Para la Documenta Gaba ideó restaurante, biblioteca y tienda de museo, que funcionan como obras de arte y como salas reales de la exposición.

Mas la luz no resulta siempre una bendición: la ambivalencia de la luz se vuelve evidente en algunas obras: Por un lado en muchas obras de video documentarista se busca iluminar una causa que es ignorada por completo, p.j. Igloodik Isuma Productions reconstruye en Nunavut (Nuestra Tierra, 1995) la cultura oral del pueblo nómada de los Inuit, que fue más y más olvidado a causa de los programas de asentamiento del gobierno canadiense; por otro lado, luz en su extrema intensidad lleva a la ceguera, al "Whiten-out" como muestra Alfredo Jaars en su instalación "Lament of the Images" (2002). El chileno, que vive Nueva York, antepone a sus cuartos de luz tres textos: En el primero describe la estadía de Nelson Mandela en la cárcel en Roben Island. Durante el día, los presos negros tenían que explotar cal, sus cuerpos se volvían blancos por el polvo y sus ojos eran cegados por los reflejos de sol en la cal. En el segundo texto Jaar cuenta el destino de la colección de fotos históricas más grande del mundo: Bill Gates la compró en el 1995 y ahora las almacena en una antigua mina de caliza. En el futuro quiere vender escaneos digitales de las fotos. Sin embargo, sólo se tiene acceso a un dos por ciento de las imágenes.



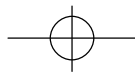
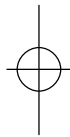
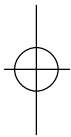
Calculando el promedio hasta ahora, la digitalización de la colección entera llevaría 452 años. Gates dispone del derecho, según Jaar, de mostrar o enterrar aproximadamente 65 millones de fotos (entre muchas las fotos del día de la liberación de Nelson Mandel). El tercer texto se refiere a la guerra en Afganistán. El ministerio de defensa de los E.E.U.U. compró un mes antes del ataque a Afganistán los derechos exclusivos de todas las imágenes satelitales del país y de los países vecinos. Así medios independientes nunca podían verificar o desmentir los datos proliferados por el secretario de defensa estadounidense acerca del desenvolvimiento de la guerra. Los señores de la guerra se apoderan de las imágenes y así se vuelven los únicos dueños de verdad. Es una experiencia nueva: que el gobierno de E.E.U.U. pueda borrar por un tiempo un país del mapa mundial. Es el inverso de la figura retórica que aceleraba el espíritu conquistador de los europeos en los siglos pasados: si ellos buscaban liquidar los puntos ciegos del mapamundi, invadir la tierra incógnita y explorar, descubrir lo desconocido, hoy se trata, desde el centro del poder, de tapar la verdad histórica. Hoy el poder se basa en cubrir (no sólo los acontecimientos bélicos, sino también las relaciones de producción, la explotación laboral, etc.), antes se basaba en descubrir -eso puede ser una conclusión sacada de la obra de Jaar cuyo efecto él denomina "White-out"- diafragma blanco. Una experiencia que vive también el espectador: a la sala de los textos sigue un pasillo anguloso y oscuro que termina en una sala de luz fuerte. Uno se ciega, la visión se apaga, una representación visual del mundo se imposibilita

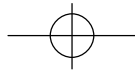
por un momento hasta que las pupilas se achiquen. También funciona como metáfora del exceso de los medios que ofuscan nuestra conciencia.

Los artistas latinoamericanos se encuentran en el arte contemporáneo en una posición híbrida con respecto al eje Europa-Tercer Mundo: muchas veces son de descendencia europea, sus países natales tienen una gran influencia europea, pero a la vez, América durante siglos representó al Otro, el Nuevo Mundo, el lugar de proyecciones paradisíacas en relación con Europa.

De tal modo que artistas como Bruguera, la mexicana Orozco y la colombiana Doris Salcedo por un lado, se sirven del fondo de mitos y leyendas latinoamericanas, por otro, del legado de la tradición plástica europea. Salcedo expone en la planta baja del Fridericianums una serie de objetos, sillas de un gris plateado con patas amputadas y/o fundidas, que retoman tendencias de la plástica contemporánea pero recargadas con una referencia histórica: La ocupación del Palacio de la Justicia en Bogotá en 1985 por un grupo de guerrilleros. Las sillas mutiladas testimonian una violencia real dirigida hacia personas. Su funcionalidad es destruida por procesos de quitar, reemplazar o amalgamar elementos.

El artista brasileño Arturo Barrio diseñó una sala en la cervecería Binding. A primera vista se trata de una assemblage de objetos utilizados en performances pasadas, un reagrupamiento de relictos y huellas de acciones. Pero, como el piso entero está cubierto por una capa de café



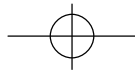
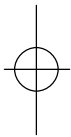


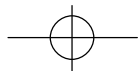
molido hasta una profundidad de diez centímetros, el recorrido por la sala inicia una acción nueva. Los visitantes difunden el polvo negro pegado en sus zapatos por las demás salas de la exposición. En todos los lugares, decreciendo en intensidad según la distancia, se extiende una línea color de café remitiendo a la obra de Barrios y a la vez las huellas marrón oscuro devienen metáfora de la subversión de las instituciones eurocentristas (como la Documenta) por arte y artistas provenientes de África, Latinoamérica y Asia.

Ninguna de las obras expuestas se entienden sólo por su aspecto formal, ninguna se restringe en una lectura formalista de la tradición artística, el espectador se tiene que adentrar en el contenido, comprender el concepto de la obra en el contexto del encuentro con ella. Las obras, sin embargo, tampoco se reducen a meros vehículos, aunque algunas no logran trascender su contenido político, indecisas entre documentales y obras artísticas. Lo decorativo se busca en vano, tanto como espectáculos y esculturas al aire libre. El peso de la

exposición está puesto claramente en el arte conceptual.

Los términos y estrategias estéticas del arte conceptual les son familiares a los ciudadanos de Kassel, desde la Documenta de 1972, aunque los empleen de un modo libre: Un bote de remos con cuatro mujeres pasa rápido por la corriente lenta del río Fulda, perseguido por un barco motorizado con dos entrenadores que dan sus ordenes con un megáfono. También a los periodistas sentados en la orilla se les dan direcciones con buenas intenciones: "Nosotros somos una obra de arte, somos una performance, ¡sáquenlos fotos!" Mientras que los ciudadanos de Kassel son conscientes de su papel de no ser comparsas, sino protagonistas, en el césped delante del Fridericianum se junta una colorinche multitud de artistas de acción. Animados los concurrentes a dejarse fotografiar abrazando una sobredimensionada muñeca de sexo inflable: Arte entendido como plástica social, como acontecimiento que reúne a la gente. La Documenta11 como lugar de ese encuentro es apropiada en todo caso.





# Okwui Enwezor por él mismo

A propósito de una entrevista realizada por Tereza de Arruda (Brasil), José Gabriel Chueca (Perú), Pedro Escribano (Perú), Andrea Giunta (Argentina), Milan Ivelic (Chile), Francisco Marshall (Brasil), Concepción Montoya Elvir (Honduras), Fernando Augusto Oliva (Brasil), Raúl Ortiz (Argentina), Juan Carlos Palenzuela (Venezuela), Christian Salgado Obregón (México), Cleusa María da Silva Ferreira (Brasil), Pablo Tiago Rocca (Uruguay), Cecilia Tuczec (Argentina).

Por Andrea Giunta (Kassel, 1º de julio de 2002)

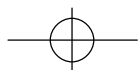
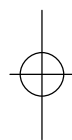
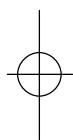
Sería muy sencillo descalificar un evento artístico como la Documenta. Podría hacerse una lista previsible (y no por eso ilegítima) de impugnaciones fundadas en argumentos vinculados al poder que tales eventos ejercen en el mundo internacional del arte; a los criterios curatoriales que seleccionan determinado tipo de producciones artísticas y no otras; a la escasa representación de determinados lenguajes artísticos; a los poderes políticos y económicos que hacen posibles producciones tan espectaculares. Todas estas impugnaciones pueden hacerse antes de recorrer la muestra y utilizarlas para no ver nada. Pero la opción no deja de ser superficial. Porque aún cuando todos estos prejuicios pueden confirmarse con sólo conocer las sumas de dinero invertidas, el origen de las financiaciones o la lista de los artistas que se exhiben, no alcanzan para neutralizar lo que la Documenta permite: acceder a un gran escenario de obras de artistas representativos (con esto también quiero decir: artistas altamente legitimados por los circuitos del arte), que gozan de condiciones únicas para realizar sus propuestas, tanto en lo que hace a los espacios como a los recursos de los que disponen. Es, entonces, una escena privilegiada para juzgar qué es lo que sucede con el arte actual, qué es lo que los circuitos legitiman

como arte. Y el tema requiere tomarse cierto tiempo.

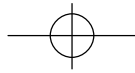
Entré a la Documenta con éstos y otros prejuicios. Y cuando la recorrí, mi lista de obras "buenas" no era muy amplia: aproximadamente el 10% de lo expuesto. Aun así, la experiencia fue deslumbrante. La complejidad de cada propuesta, fundada no sólo en su mayor o menor calidad, sino también en los espacios y en los recursos, coloca al espectador frente a la posibilidad de sostener, con argumentos, por qué una obra es buena o no lo es, hasta qué punto está bien o mal resuelta. Y después aceptar incondicionalmente todo lo que se ve o llegar al 10 %.

Es verdad que el arte contemporáneo ha perdido contacto con el espectador común, ha mezclado lenguajes y recursos, ha invadido terrenos que antes no ocupaba y, también, ha sido invadido (por las agendas curatoriales, académicas, o comerciales). Quizás, si me preguntan, no es esto lo que hubiese querido que pasara con el arte. Pero más allá de cualquier deseo, todo esto ha ocurrido. Frente al estado actual del arte podemos elegir diversas opciones: negarlo en su totalidad, reivindicar formas del pasado, o tomar el desafío de pensarlo críticamente. La Documenta 11 ofrece magníficos materiales para hacerlo.

En primer lugar, por el corrimiento del concepto de arte que introduce. No uno radicalmente nuevo, sino la puesta en escena del desplazamiento





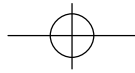


de los límites del arte que se inicia con las vanguardias históricas, alcanzando su máxima expansión desde los años '60 y, especialmente, durante los últimos 10 años. El proyecto de la exhibición se concentra en la compleja situación del arte contemporáneo, inserto en un tiempo de cambio histórico profundo y de transformaciones globales. En este sentido, busca expandir el concepto de arte incorporando diversos modelos disciplinares que fueron discutidos en las distintas etapas de su organización, desarrolladas durante 18 meses (en lugar de los tradicionales 100 días de Kassel) en distintas ciudades de cuatro continentes. Cada uno de estos encuentros se denominó "Plataformas". El mismo Okwui Enwezor (director artístico de la Documenta) define, en el texto del catálogo, qué entendieron por Plataformas: espacios de conocimiento y de producción artística; circuitos de investigación; enciclopedias abiertas para el análisis de la modernidad tardía analizada como una red de relaciones; formas no jerárquicas de organización del conocimiento; modelos de representación no jerárquicos; compendios de voces culturales y artísticas; espacios de conocimiento.

Cada Plataforma tuvo un tema. La Plataforma 1, sobre "La democracia inconclusa" (o irrealizada), se desarrolló en Viena y en Berlín. El volumen editado reúne nombres reiteradamente citados en los debates sobre democracia, globalización, capitalismo, imperio, multitud,

desobediencia civil (Slavoj Žižek, Stuart Hall, Michael Hardt, Antonio Negri, entre otros). En su conjunto, las plataformas pretenden hacer un estado de la cuestión de aquellos temas que hegemonizan el debate sobre un mundo en cambio: las repercusiones del capitalismo global, el auge de nacionalismos y fundamentalismos, el concepto ampliado de nacionalidad, el surgimiento de nuevos estados después de la caída de la Unión Soviética, las comisiones de verdad, el derecho internacional, las nuevas formas de identidad, de cruce cultural, de hibridación o "creolidad", el poder de la ciudad como espacio potencial de creatividad y de transformaciones, de gestación de formas de supervivencia diversas, de nuevas cartografías (1).

Todos estos temas pueden encontrarse en las obras expuestas en la 5ª. Plataforma, es decir, la exhibición en la ciudad de Kassel. Esto no implica que las obras sean la ilustración de la agenda de temas debatidos. Creo que, por el contrario, habría que pensar una dinámica interactiva en tanto los artistas que exponen desarrollan desde hace varios años obras vinculadas con estos temas (se subrayó que la Documenta es, en este sentido, "vieja": el promedio de edad de los artistas incluidos es de, aproximadamente, 60 años). La obras no provienen de los debates ni éstos se establecieron a partir de la obra de los artistas seleccionados. Es en este espacio de interacción entre producción artística y debate intelectual donde



quiere inscribirse la Documenta. El propósito es proporcionar materiales para pensar y experimentar (en un registro intelectual y estético) las transformaciones del nuevo orden mundial. En este sentido, la Documenta desplaza el arte de un registro exclusivamente perceptual: ninguna de las instalaciones puede comprenderse en un instante; requieren leer, ver videos, caminar dentro de la instalación, establecer relaciones y, también, resolver el impacto que producen determinadas percepciones. El material no está digerido, es pasible de sucesivas lecturas que llevan, en ocasiones, a permanecer mucho tiempo en el espacio de cada obra. El resultado es, en muchos casos, más un desafío intelectual que estético. En este sentido, las obras que más me interesaron fueron aquellas que, precisamente, buscaron y lograron ambas cosas (como las de Alfredo Jaar, Luis Camnitzer, Artur Barrio, Frédéric Bruly Bouabré, Chohreh Feyzjdjou, Víctor Grippo, Sanja Iveković, Shirin Neshat entre otras).

Sin duda la lista de objeciones o propuestas no logradas es amplia: hay obras con espacios excesivos, innecesarios (como la de On Kawara o la de Hanne Darboven, ambas extraordinariamente aburridas) y otras (como la de Doris Salcedo, Shinka Shonibare y, en menor medida, la de Víctor Grippo), en las que la eficacia de la instalación está perturbada por las obras que las rodean.

La relación entre la Documenta y la ciudad es prácticamente inexistente. Podría haberse hecho en cualquier otra ciudad, sólo habría que desplazar las obras a otros espacios museísticos. La excepción es el monumento a Georges Bataille de Thomas Hirshhorn: allí se puede acceder a videos, a una amplia bibliografía de y sobre Bataille, participar en un programa de radio, viajar en los autos de los habitantes del barrio (una comunidad turca) que moviliza al público entre los edificios de la Documenta y la instalación y, sobre todo, sentir el olor de la comida y las voces de los habitantes de esos edificios sobrepoblados de una ciudad que,

marcada en otro tiempo por su proximidad con la frontera oriental, está atravesada por nuevas fronteras interiores.

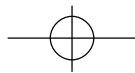
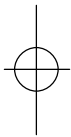
Son muchas las objeciones y muchos los aciertos. Hay videos, como el de Shirin Neshat en los que la belleza de la imagen y la articulación de sus secuencias hacen que el público permanezca, allí, desde el comienzo hasta el fin, y que, incluso, quiera verlo de nuevo. Es verdad que el arte ha cambiado, pero varias obras demuestran que tal cambio puede valer la pena. Su territorio se ha expandido, ya no alcanza con la contemplación, hay que leer, investigar y trazar diversos mapas interpretativos. Para muchos tal cambio puede significar una pérdida, para otros, es un desafío.

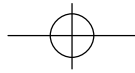
La entrevista con Okwui Enwezor que transcribo permite conocer algunas de las inquietudes que nos planteamos un grupo de latinoamericanos que visitábamos la exposición. También proporciona materiales para comprender algunos de los criterios curatoriales que pautaron la selección de las obras y el diseño de la exhibición. La entrevista no estaba prevista en la detallada agenda que teníamos. Surgió de un encuentro casual en los pasillos de la Documenta y la hicimos, esa misma tarde, en el bar.

#### Entrevista colectiva

Okwui Enwezor Déjenme decirles primero bienvenidos y que estoy muy contento de estar aquí para escuchar ideas y responder preguntas y comentarios.

Andrea Giunta En la presentación de la edición de la primera Plataforma (Democracie Unrealized) se señala el impacto y el cambio que implica en el mundo el 11 de septiembre, aun cuando, como también ahí se destaca, es difícil todavía establecer en qué consiste el cambio. Mi pregunta es ¿Hasta qué punto las Plataformas de la Documenta dan cuenta de ese cambio o, por el contrario, responden a una agenda definida con anterioridad? ¿En qué medida el proyecto de la Documenta no ha sido





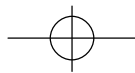
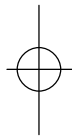
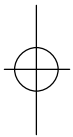
sobrepasado por la crisis del 11 de septiembre? O.E. La respuesta más simple que puedo dar es que el caso es todo lo contrario. Para el 11 de septiembre nosotros ya habíamos hecho la propuesta. Cuatro años atrás se construyó la topografía de la exposición, basada en el compromiso que nos demandó una pregunta simple que es: "¿Cómo pensar históricamente el presente?". Creo que el 11 de septiembre estaba anticipado por los temas que se habían planteado hasta entonces. Fue, por otra parte, un capítulo menor en una cuestión mucho más amplia. Pero por otra parte, cambió el proyecto en sentidos interesantes, porque para nosotros el problema era ¿cómo respondemos a tal cuestión, pero sin ser demagógicos, sin caer subyugados por su impacto emocional?. También es muy claro que después del 11 de septiembre el terreno de la política se estrechó, y esto fue algo que tuvo que resistir el proyecto de la Documenta. Pero los cambios en la política también plantearon una cuestión interesante para la Documenta. En varios sentidos la Plataforma 5 funciona como respuesta a los acontecimientos políticos que se produjeron desde el 11 de septiembre. Esto puede verse en algunas obras. Entonces, si hubo un cambio, fue un cambio positivo, que enriqueció el proyecto.

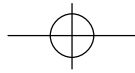
Pablo Tiago Rocca La Documenta propone, como uno de sus ejes, la reflexión sobre el mundo poscolonial y sobre diferentes manifestaciones del poder en un mundo globalizado. La Plataforma 5, con las exposiciones, plantea una representatividad, si se quiere, dispar, en cuanto a la distribución geográfica de la participación. De los 116 artistas sólo 40, aproximadamente, pertenecen al tercer mundo y, de hecho, la mitad viven y producen en países del primer mundo. ¿De qué modo esa relación no conspiraría contra el proyecto de un discurso globalizador?

O.E. En un sentido, es una contradicción en la exposición. Es difícil abordar los cambios y los temas sobre globalización. Tratamos de no

hacer una Documenta sobre globalización.

Realmente, el problema no es la globalización sino las diferentes condiciones que la globalización impone. Condiciones de desarrollo del conocimiento, condiciones de procesos de expatriación, diáspora, etc. Creo que es importante cuando se considera lo que abarca el proyecto, no concentrarse sólo en la parte visual, porque la complejidad del mapa que hemos dibujado juntó en el espacio de las plataformas de la Documenta a gente que vive y produce en lugares muy diferentes. La propuesta no es hablar sobre lugares específicos, sino sobre personas que viven en el mundo en diferentes condiciones. Pero también quiero destacar que su observación es parcialmente correcta. En verdad, cuando se considera ese 40 %, en verdad es un número sorprendente de artistas que no provienen de Norteamérica o Europa. Y más importante que ver de dónde provienen, es ver qué dicen. Pero creo que aún no respondo a la pregunta. El punto es un tema que con frecuencia no tenemos que o no queremos confrontar, y éste es que la globalización acerca la producción a circuitos internacionales. La gente necesita desplazarse, en parte, para tener acceso a recursos. La migración es una cuestión que debe analizarse en términos culturales y económicos. ¿Por qué para Occidente es mejor permitir la inmigración ilegal? Porque ésta provoca un cambio en la producción. Para el mundo desarrollado ésta es una paradoja importante. Creo que hay un número importante de cuestiones éticas, profesionales, institucionales que son paradójicas en el desarrollo. Éste un mundo cambiante para todos nosotros y tenemos que habérsela con él. La exposición, en cierto modo, da cuenta de estos procesos de migración. Pero al mismo tiempo, hay artistas que son de China y que viven y trabajan allí; artistas que vienen de Singapur y viven y trabajan en Singapur, de Japón que viven en Japón. Y así sucesivamente. El problema es que pueden estar ubicados nacionalmente, pero estar completamente desnacionalizados. Al





mismo tiempo, muchas personas tiene que dejar su lugar de origen y buscar sitios que les ofrecen mejores condiciones para desarrollar sus intereses.

Milan Ivelic Pero el exilio también es el fruto de una situación histórica que lo hace involuntario. Los movimientos migratorios se producen porque hay un sistema que lleva a que la gente salga de su lugar. Entonces el problema -y este puede ser el contenido de un importante evento artístico- es trabajar ese tema. Para América latina, lamentablemente, el exilio es una necesidad. Sí, hay exilio, hay migración, pero ¿por qué? La causa es la estructura de la sociedad que tenemos. Así como la Documenta ahonda en problemas vinculados a situaciones muy difíciles del ser humano, éste es un tema al cual habría que dedicarle una Documenta.

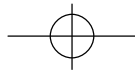
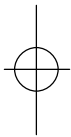
O.E. Bueno, en un magnífico trabajo Edward Said dice que el exilio es algo sobre lo que hay que pensar también en tanto experiencia estética. Creo que esta es una consideración interesante para pensar sobre la construcción de la exhibición. Tenemos distintos espacios y consideramos cada uno de ellos escenarios, topografías de diferente tipo: individuales, colectivos, históricos. Temas que conectan claramente cuestiones universales y particulares. Pensando en el tema de la exhibición en sí misma, tratamos de tener una mirada inteligente y atenta sobre los contextos de la vida social y eso no está desconectado del arte, no está desconectado de la cultura. Se quiere hacer una exhibición sobre arte que no sea sólo sobre arte, que no esté desconectada de la cultura. Una exhibición sobre aquello que nuestro colega, Carlos Basualdo, llama "nuevas geografías de la cultura". Esas nuevas geografías vienen cada vez más a ejemplificar muchas cuestiones sobre fragmentación, rupturas históricas. En ese sentido nosotros decimos que la Documenta 11 está colocada en el centro de lo que llamamos "constelación postcolonial". Postcolonial no porque trate sobre cuantas colonias hay. El tema es, en verdad, sobre las

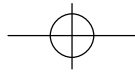
relaciones de poder y su rearticulación.

Volviendo a la cuestión del exilio, para mí éste ha sido un tema predominante en la historia del arte moderno, sobre todo en el siglo XX. El exilio es una de las muchas condiciones de la modernidad. Son exilios de distinto tipo. Muchos de personas que no pueden ser comprendidas en su contexto y tienen que trasladarse. Y esto es muy importante en el contexto de esta exhibición.

José Gabriel Chueca Cuando usted habla acerca de un mundo postcolonial, quizás yo no entiendo bien a qué se refiere. Creo haber entendido que el mundo poscolonial no significa un mundo descolonizado sino el sentido en que las relaciones coloniales de poder existen. O.E. Para mí son dos experiencias. Podemos hablar de descolonización, y ese es un significado específico. Pero cuando hablamos de poscolonialidad pienso en la perspectiva dialéctica que nos permite conocer los procesos singulares de emergencia en el mundo colonizado del proceso de descolonización. Descolonización tiene que ver con el modo en que los poderes coloniales permiten el comienzo de la experiencia poscolonial.

La cuestión también es el proceso de movimientos y ajustes en las metrópolis. Pienso que lo postcolonial adquiere sentido a partir de las muchas formas en que es construido en las metrópolis. Es una experiencia del contexto post 1945. Ese es uno de los puntos de la exhibición, en tanto da cuenta de la complejidad de cuestiones históricas, políticas, culturales. Muchas personas están buscando ser incluidas. Lo que nosotros hoy llamamos lo "local", irrumpe en la escena en el momento de emergencia de lo poscolonial. Es una demanda de inclusión, de inserción en el mundo. Querer ser incluido es oponerse al orden colonial. Esta experiencia no es posible si uno tiene una construcción maniquea del mundo. Si, por ejemplo, pensamos en la jihat, es una contradicción para aquel que no la entiende para nada. Pero al mismo tiempo que Occidente se declara enemigo de la





jihaad lleva adelante una guerra en Afganistán fundada en tópicos morales universales: decir que es una guerra "justa" es utilizar una terminología religiosa que se articula a nivel internacional. Es usar la misma terminología que utiliza la jihat. Hay entonces grandes contradicciones en el orden poscolonial. Yo no sé cómo responder estas cuestiones, los artistas las están planteando en sus trabajos.

Francisco Marshall Al ver la exposición siento presente la idea de un código, la ciudad como código, el mito, la narrativa. Quisiera saber si eso significa la producción de un patrón universal, con validez comparativa a escala global; de un esquema que facilite la comparación creando una especie de entendimiento universal. Mi pregunta es, entonces, epistemológica. ¿Esto nos está llevando a plantear un ser humano universal? ¿Esta idea no estaría dialogando conflictivamente con la de diferencia ontológica, de diferentes nociones del tiempo, espacio, lugar, vida, naturaleza, que están en la diversidad cultural?

O.E. Su pregunta es verdaderamente relevante, porque éste fue un punto cuando comenzamos a discutir el proyecto de la exhibición. Confrontamos la perspectiva y la problemática del estructuralismo, especialmente en lo que hace a las metodologías comparativas y nos planteamos hasta qué punto una perspectiva estructuralista no estaba en abierto conflicto con la situación de diferencia ontológica. Entonces, el planteo estuvo en un comienzo, como punto de partida. Consideramos en un principio varios trabajos que tenían una perspectiva estructuralista pero tratamos de alejarnos de eso. La discusión fue difícil. Aun así el tema está presente.

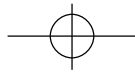
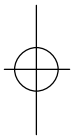
Pienso que hay una tensión clara en la exhibición y en nuestro proyecto en su totalidad que pasa por la confrontar idea de un universal. La exhibición es, en sí misma, una crítica del universalismo. Por eso es que hicimos 5 Plataformas diferentes, lo que también implica decir que la producción de diversos discursos

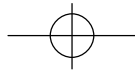
produce distintas audiencias. Es decir, desuniversaliza la audiencia y, por lo tanto, desuniversaliza el modelo que siempre parece preceder una exhibición internacional como Documenta. Documenta siempre parte del carácter universalista y trascendente del arte, ¿pero qué tipo de arte? Esta es una problemática de la cual nosotros fuimos realmente muy conscientes. Hablar de "La democracia inconclusa", "Experimentos con la verdad: justicia transicional y procesos de reconciliación", "Creolidad y creolización" o "Sitiadas: cuatro ciudades africanas, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos"; considerar ese complejo imaginario implica, si se quiere, buscar gramáticas contemporáneas a través de las cuales discutir la complejidad de lo global, pero no como una "tendencia" artística.

Juan Carlos Palenzuela Quisiera preguntarle ¿por qué en la Documenta hay tan poca pintura, por qué prácticamente se ha excluido de la exhibición?

O.E. Esta ha sido una de las cuestiones que se han planteado en exhibiciones internacionales como la Documenta y me temo que cualquier cosa que pueda decir sonaría como una excusa. El problema es considerar las ideas que plantea la pintura. ¿Qué es lo que se está haciendo hoy en el terreno de la pintura?, ¿qué es la pintura hoy? En muchos casos, uno de los problemas de hacer pintura hoy -y éste es un tópico de discusión para una exhibición como ésta- es el hecho de que la pintura ahora tiene que confrontarse con la pluralidad de modelos críticos plantean los artistas contemporáneos. No sé si esta respuesta es satisfactoria.

Lo que encontramos con sorpresa en la Documenta es la presencia y visibilidad de la escultura. Pero no escucho a nadie discutir sobre esto. Entonces, lo que quiero decirles es, sí, hay una ausencia de la pintura en la exhibición, pero no es porque nosotros pensemos que la pintura no es relevante, sino porque hay una confrontación actualmente con la pintura. En los años '80 era el lenguaje dominante, pero





no ahora.

Cleusa María da Silva Ferreira En grandes eventos como la bienal de San Pablo, en las grandes exposiciones de arte, se percibe hoy que el público va a ver arte como diversión, como espectáculo, sin preocuparse mucho por el contenido. ¿Encuentra eso positivo?

O.E. Estrictamente pensando en la Documenta, la idea de abordar las nuevas tendencias, o hacer el encargo de un libro sobre imaginarios urbanos en Latinoamérica (realizado por Armando Silva) o hacer un simposio sobre temas que no son muy "sexy" como "Experimentos con la verdad", demuestra que no es ese el interés de la Documenta.

Pero es importante destacar que la respuesta que hemos recibido del público es sorprendente. Variada y diferente, más o menos comprometida, pero atenta. Algo que no quisiera dejar de puntualizar respecto de esta documenta es que, desde las Documenta 1 a 10 ha habido un total de 13 artistas de Latinoamérica, 5 de África,

e incluso un número menor de artistas de Asia. En la Documenta 11 se ha duplicado la participación de esas regiones de las que se ha mostrado obra de más artistas que en toda la historia de la Documenta. Por otra parte, también quiero señalar que la Documenta 11 ha ampliado el campo de producción de ideas en tanto no sólo ha invitado a artistas, sino también a intelectuales que trabajan en distintas áreas. Finalmente, también quiero decir que hemos tratado de dar a muchos artistas la posibilidad de hacer trabajos nuevos, independientemente de su procedencia geográfica.

Nota:

(1) Plataforma 2: Experimentos con la verdad: Justicia transicional y procesos de reconciliación, en Nueva Delhi; Plataforma 3: Creolidad y creolización, en St. Lucía; Plataforma 4: Sitiadas: cuatro ciudades africanas, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos, en Lagos

## Suspense en la Torre

Raquel Bigio  
Julie Weisz  
Alejandro Leveratto  
Marcelo de la Fuente  
Guillermo Faivovich

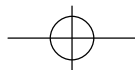
Marq  
Museo de Arquitectura  
Luibertador y Callao  
Inaugura 7 de agosto 12:30 hs

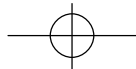
## "Pinceladas y otros condimentos"

Programa dedicado al arte en general y a las artes plásticas en particular

Radio Cultura FM 97.9  
Sábados de 14 a 15 hs

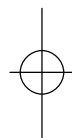
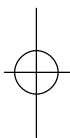
Idea y conducción: Stella Sidir



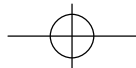


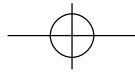
# Fundación Andreani

12 años de apoyo a la cultura argentina



Domicilio: Santo Domingo 3220 (1293)  
Ciudad Autónoma Buenos Aires  
Tel: 4016-0805  
Fax: 4016-0863  
Email: [fundacion@fund.andreani.com.ar](mailto:fundacion@fund.andreani.com.ar)





# El arte: una extraña consecuencia

Reflexiones en torno al estado del arte y algunas posibles derivaciones

Por Kevin Power

¿Hacia dónde se dirige el arte en el año 2002? Imagino que en la misma dirección que el resto de nosotros: a ninguna parte, a ningún sitio en particular: es decir, avanzando sólo de manera efímera, sin orientación, para después retroceder. El mejor arte se dirige a donde debe ir siguiendo los ritmos de su propia elección, otra gran parte del arte se aferra a las señales del mercado y el peor sencillamente se repite.

Sospecho que ni el arte ni nosotros somos conscientes del paradigma dentro del cual funcionamos. Sin embargo, ahora y de manera repentina, es posible que tras nuestra más reciente y tal vez inútil cruzada occidental contra el mundo, de alguna manera sustentada por la creencia milagrosa en nuestra conducta civilizada y por lo tanto legitimada, el arte podría tener que definir su propósito.

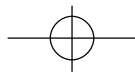
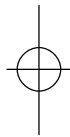
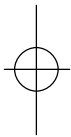
Lamentablemente, no porque tenga una conciencia real de la necesidad de hacerlo, sino porque se encuentra forzado a defender su propio papel como algo necesario, y no simplemente como algo extra y claramente ornamental, para las pautas letales de la vida burguesa, con frecuencia ridículas e invariablemente erráticas. Al arte le ha interesado siempre la eternidad como corresponde a una cultura que, por una extraña razón, cree en la vida después de la muerte. Tales preocupaciones parecen incuestionablemente estéticas. No sobrevivimos, y lo que construimos tampoco tiene la obligación consustancial de hacerlo, aunque yo nunca pondría en duda que las pruebas acumuladas de lo que hemos creado en el nombre del arte no hablen con elocuencia del potencial humano. No obstante, lo que importa ahora es decir algo que cambie nuestro conocimiento de la realidad,

de nuestra condición literal de estar aquí durante el corto período de tiempo que se nos ha asignado. En un mundo fragmentado, lo contextual se vuelve una vez más inevitablemente significativo.

Nos alejamos de lo abstracto y universal y regresamos a lo concreto y particular, a la pequeñez de lo que nos es común a todos, a nuestra condición de ser numerosos, como dice George Oppen, lo que viene a ser un reconocimiento sagrado de lo social, de poseer palabras e imágenes con las que comunicarnos. Todo ello implica un reconocimiento profundo de que no tenemos ningún deseo de ser diferentes, junto a la triste conciencia de que cuanto más llegamos a conocer a los seres humanos más nos apartamos de ellos. Edward Said ha señalado que lo único que puede hacer el pensamiento con el poder es oponerse a él y posicionarse con inmediatez ética en el lado del Otro, de esos otros que componen la mayoría de nuestro mundo.

Hemos de decir que el arte está normalmente en el lado erróneo: decorando habitaciones, adornando bancos, llenando museos y proporcionando cháchara cultural. Si esto suena cinico puede ser porque el cinismo constituye el modo dominante de nuestra cultura contemporánea, la retórica a través de la que entendemos el mundo. Peter Sloterdijk define el cinismo como una falsa conciencia iluminada, como una sensibilidad que es "rica y miserable al mismo tiempo", funcional pero invadida por la duda y la parálisis; y como contra estrategia propone cinismo, una mezcla de sensualidad y risa ruidosa y satírica que atraviesa el eje central de gran parte del arte contemporáneo más interesante.

De todos modos, no puedo evitar el pensar que





el artista puede convertirse en un objeto expansible al que se arroja a la basura, después de haber utilizado algunas de sus pocas buenas ideas y a quien se le deja colgado de un estilo que a nadie le interesa demasiado. El artista ha estado tan ciego que ha creído en el valor mercantil más que en el valor de ser numerosos.

Como el fútbol, el atletismo, la música y el terrorismo, el arte se ha convertido en una manera de salir de la pobreza. Un mundo global (término que se refiere únicamente a las pautas de comportamiento del mundo desarrollado y tecnológico y, como consecuencia, muy lejos de ser global) tiene una curiosidad global. En otras palabras, ¡el poder adquisitivo! Qué otra cosa podemos esperar que se haga con el excedente acumulado en esos minúsculos rincones del globo que se deleitan en su propia condición. Sin embargo y aunque esto suene negativo, queda en mí una pequeña parte que continúa resistiéndose a ello.

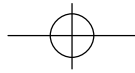
Actualmente el arte no necesita un marco preciso de movimiento ni un certificado de nacimiento: puede volver a lo particular, a lo parcial y a lo perverso. Posee la libertad de cambiar de acuerdo con las exigencias específicas de cualquier cosa que desee comunicar. No obstante y considerando gran parte del arte que veo, todavía me siento incapaz de compartir las suposiciones de la persona que lo hizo; es decir, en el caso de que estén presentes en cualquiera que sea la cosa que haya creado y, si no lo están, ¿qué es lo que está creando realmente? En resumen y sin nombrar a nadie, por qué nos debería importar que en una obra con frecuencia hecha deprisa y corriendo, promocionada a bombo y platillo por los egocentristas de una retórica hinchada, el artista no sólo repite la pregunta sino que también repite su

respuesta; e incluso llega a subir el precio porque en aquella particular y desalentadora mañana consiguió pintar otro metro cuadrado de su pequeñito mundo, o subió un paso más en la escalera del adormecido y ciertamente arcaico sistema de las galerías de arte.

No obstante, la ironía resulta fácil, demasiado fácil, y demasiado fácilmente satisfecha con su cosecha de pequeñas sonrisas. Hay mucho que hacer en este nuevo siglo y precisamos una reordenación de su sintaxis. ¿Qué me gustaría ver? Bueno, ciertamente que al Otro se le permita hablar por sí mismo con plena capacidad; hablar en su propio sitio, con sus propios ritmos, a su propia gente y a nosotros, ya que también somos una minúscula parte de tal posibilidad. Y, sin embargo, deberíamos ser siempre conscientes de que, aún siendo nuestro deseo que el sujeto subalterno hable, también es la propia naturaleza de su condición, como ha señalado Gayatri Spivak, la que le impide a menudo hacerlo.

Los discursos necesitan ser desconstruidos y revisados constantemente. Quizás hayamos "oído" lo suficiente en lo relativo al cuerpo y visto suficientes remiendos y demasiados vestidos de la abuelita. Ya ni siquiera deseo escuchar más discursos gays y feministas, y les pediría que revisasen su propia prédica, que hablasen de lo que nos es común a todos o, más concretamente, de lo que podría y necesita desesperadamente ser común a todos nosotros y empezar así a ser conscientes de que el hombre en este presente nuestro retiene algo de su apuesta por una actividad comprometida dentro del mundo.

Empezamos a sentirnos un tanto hartos de los escritos brillantes, inteligentes y autosuficientes de Artforum y anhelamos un cierto rigor de



impulso intelectual. Parece que estamos exigiendo cosas de algún modo menos petulantemente completas. Ni que decir tiene que el arte más interesante sea probablemente el que procede de los logros del arte conceptual a principios de los años sesenta, aunque se empiezan a notar signos de agotamiento también frente a un arte que ilustra ideas.

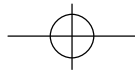
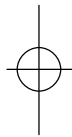
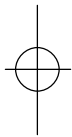
Dudo que el deseo y el fervor por un minimalismo reconstruido, incorporando a la fenomenología un contenido candente, sea la respuesta a nuestros problemas, ya que parece deslizarse hacia una estetificación peligrosamente efectiva de lo conceptual sin realmente saber por qué. Da como resultado algo que tiene una apariencia bonita y todos lo reconocemos así; por lo tanto, ¡volvemos de nuevo a la compra! Las preguntas abundan al tiempo que las cosas se vuelven cada vez más difíciles. ¿Podría el artista definir un lenguaje que inspire confianza? ¿Se ha convertido el arte en una especie de sociología blanda donde la interpretación lo es todo? En un mundo en el que constantemente nos encontramos frente a los excesos de la retórica, el engaño, y el poder, ¿se encuentra el arte mismo excesivamente impregnado de toda esta ostentación? La Historia del Arte precisa ahora entrar en un campo más extenso, mediante un enfoque crítico interdisciplinar que nos permita entender dónde está floreciendo, sobreviviendo o actuando, y llevarlo a una relación más amplia, compleja y relevante con nuestras propias vidas. No un enfoque estético ni formalista que parezca/ya que parece inadecuado para nuestro mundo contaminado y turbio, sino uno más abierto e inclusivo.

Necesitamos muchas clases de arte -un arte que hable de cómo vivimos nuestras vidas, de la genética, de la globalización, de las nuevas

subjetividades, de las necesidades contextuales; un arte que siga el vuelo de la imaginación humana, un arte que interroge los sistemas de poder que paralizan nuestro mundo y un arte que hable de las historias de sus propias posibilidades. ¡Dos preguntas más!

La primera es ¿qué papel puede tener el arte en la protección del conocimiento mediante la afirmación de sus verdades particulares? Por supuesto, nosotros ya no compartimos verdades trascendentales, absolutas o con fundamento, pero en nuestras vidas aún podemos distinguir entre la verdad y la mentira. Y lo que es más, hemos de hacerlo en todos los niveles de nuestra existencia, especialmente porque nuestra carencia de ideologías ha hecho de la mentira un principio casi universal.

Y la segunda es ¿puede el arte construir un modo ético para sí mismo, encerrar la verdad dentro de sí mismo teniendo en cuenta que cierta idea de verdad vive eficazmente en nosotros, más allá de diferencias manifiestas? Indiscutiblemente, verdad es un término espinoso y difícil, el cual leemos cada uno de nosotros de acuerdo con nuestro propio entendimiento. Sin embargo, hay quizás tres interpretaciones que retienen su viabilidad: verdad como coherencia, verdad como intuición poética, y verdad como afirmación conceptualmente agudizada que viene, por así decirlo, cargada de razones. Nos hacen falta preguntas adecuadas a nuestros tiempos. No es nada sencillo hacer la pregunta acertada, incluso a nosotros mismos. Todos tenemos una, si logramos encontrarla y afrontarla. Los valores morales se cimientan en la experiencia particular histórica y yo sigo creyendo que somos capaces de reconocerlos, de aprender de ellos y finalmente cambiar nuestras propias creencias en la medida en que éstas se relacionan con tales valores.

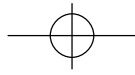


Hemos visto recientemente cómo esos valores han sido desafiados radicalmente por las creencias éticas de culturas externas, cuyos valores son profundamente ajenos a nuestras experiencias. No estoy defendiendo el terrorismo, simplemente reconozco que la desesperación de tales actos apenas ha arañado la confianza ciega en nuestros propios valores. En un acto despiadado de destrucción simbólica las torres desaparecieron, pero el hecho es que muchos volverán a creer, si se llegan a reconstruir y de hecho ya están exigiendo tal resurrección, en un simbolismo virtual, en un nuevo milagro tecnológico hecho de luz. Permítanme concluir con la cita de un texto reciente que está relacionado con estas cuestiones: "Cualquier creador que desea crear algo nuevo tiene miedo Y en este punto de nuestra historia colectiva necesitamos creadores de ética que sean capaces de cartografiar los nuevos territorios en los que vivimos nuestras vidas. Los artistas son hacedores privilegiados, e inevitablemente ellos también tienen miedo. Tienen miedo de su sentido individual de lo que era importante y de lo que fue posible. Pueden ayudarnos a imaginar. Estamos siendo empujados de nuevo quizás hacia lo individual, para encontrar respuestas parciales; siendo empujados a esa zona circular y romántica en la que trazamos el mapa de las posibilidades de vivir juntos dentro de la fluidez fragmentada de la megapolis. Me refiero al hecho de que las creencias estructurales que subyacen en el orden cívico están desmoronándose y que estas inmensas expansiones humanas se han fragmentado aún más en nuevos aunque inexplorados espacios, o en espacios sólo parcialmente articulados con agrupaciones sociales que son terriblemente fluidas y cambiantes; que se forman, se rompen, y se reforman de modo diferente. Estos son espacios

en los que los puntos fijos de referencia desaparecen y donde las premisas invariablemente se alquilan, donde la mano de obra es móvil e inquieta, a menudo desempleada e invariablemente agitada por el descontento.

En el pasado las cosas estaban claras, como oposiciones binarias, como órdenes de referencia estrictos, como pecados y virtudes, como códigos de conducta social. Lo que está en juego aquí no es el yo, la distinción personal; tampoco las piruetas de la individualidad, y sabe Dios que el mundo del arte, con sus múltiples miserias y mezquinas presunciones de poder, está lleno de estas retorcidas simplezas. No, lo que importa es que las ideas que el yo encuentra son comunes y de interés para todas las personas. Es a través de esas ideas cuando es posible eso que se denomina progreso moral, y se espera que este progreso vaya verdaderamente en la dirección de una mayor solidaridad humana. Pero esa solidaridad no se considera como un reconocimiento de un yo nuclear, de una esencia humana común, sino que más bien se considera como la capacidad de ver las diferencias tradicionales (tribu, religión, raza, costumbres y similares) como irrelevantes cuando se comparan con las similitudes relacionadas con el dolor y la humillación, la pobreza y el desarraigo. Implica la facultad de pensar en personas que son radicalmente diferentes como si estuviesen incluidas en la gama del "nos-otros". Es este sentido de la diferencia, no como hecho que ha estado con nosotros durante tanto tiempo, sino como un valor que ha sido uno de los mayores logros de eso que se ha denominado postmodernismo de manera imprecisa. El arte es un compañero esencial para nuestras preguntas.

Traducción de Elena Gonzalez Escrihuela



# “En el cambio de una cosa a otra está la realidad”

Introducción a la obra de Nils Nova

Por Lux Lindner (septiembre 2001)

1 La trayectoria de Nils Nova ha aprovechado los desplazamientos entre su El Salvador natal y Suiza (la Suiza Central, para ser precisos), de donde viene buena parte de su familia y donde recibió su educación, para integrar preocupaciones, problemas y tradiciones culturales que normalmente mantienen su distancia y marchan en paralelo sin tomar contacto.

Una primera vista de su obra sólo sirve para comprobar que hace falta más que una primera vista para abarcar el todo; Nova ha trabajado con las técnicas de la pintura, el readymade, la instalación, la fotografía, el arte digital y el vídeo.

2 Si se empieza por las pinturas se puede detectar que Nova se ha formado bajo las condiciones de buena parte de la pintura no-figurativa europea de fin del siglo 20; importancia del proceso sobre la obra terminada, contestación a los movimientos norteamericanos del Moderno Tardío, especialmente el minimalismo, la recuperación de efectos que recuerdan las vanguardias rusas. En este último terreno las investigaciones de Nova tienen una especie de vida propia que no es el momento de detallar, pero algo se puede adelantar en dirección a una mirada sobre la construcción de perspectivas alternativas a la tradicional (renacentista). Estas investigaciones no se acaban en un juego técnico o en chistes a costa de la Gestalt, hunden sus raíces en tradiciones antiguas, casi en la mística; el recurso de los constructivistas rusos de colgar cuadros en las esquinas del

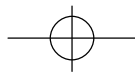
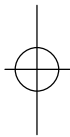
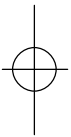
muro ya era utilizado en los íconos, un tipo de pintura religiosa cuyos orígenes se remontan a la Edad Media.

La investigación sobre el constructivismo ruso no se ha detenido en nuestros días y Nova ha aprovechado la tarea de teóricos durante mucho tiempo olvidados, como Pavel Florenski, que sólo recientemente han salido a la luz.

3 Cuando se habla de contestaciones europeas al Minimalismo (que es difícil saber si se aleja o se acerca a la mística) enseguida aparecen nombres como los de Imi Knoebel o Blinky Palermo, como referentes visibles de esta contestación. Esta referencia igual es mayormente geográfica y cultural, porque Nova pertenece a otra generación y el enorme peso que la pintura-en-sí (como la defendía Clement Greenberg) pudo haber tenido para sus antecesores enfrenta en Nova y otros artistas la competencia de otros medios que producen imágenes, ya fijas ya en movimiento, que son parte de la vida cotidiana de un artista de hoy, a diferencia del pintor pre-mediático que ve un aparato de televisión en un escaparate y se pregunta ... ¿para qué servirá ?

4 Uno de los ejes que conecta las ramificaciones aparentemente dispersas de la obra de Nova se encuentra fuera de la pintura: es el cine. Es el trampolín que Nova usa para tomar impulso para sus inmersiones en diferentes disciplinas. Nova no se inspira en una página, se inspira en una pantalla.

Vilem Flusser escribe: “Das Modell für die geschichtlichen Ereignisse ist nicht länger die



Erzaehlung, sondern der Film. Nunmehr kann man die Ereignisse beschleunigen, in Zeitlupe betrachten und Flashbacks vornehmen. Vor allem aber kann man das Band der Westlichen Geschichte zerschneiden und neu zusammenkleben".

Pero no tanto el cine comercial norteamericano, que es mas lineal y narrativo, moviliza a Nova. Sus filmes predilectos son los de Fellini especialmente "8 y Medio" y hay obsesiones menores, como "Farinelli".

Se trata de filmes que extraen su sintaxis del sensualismo latino y apelan a los sentidos, mas que a nuestro sentido de la geometría.

5

La relación entre los diferentes medios que utiliza Nova no esta exenta de humor y pequeñas trampas:

Fotogramas de un film que debieran estar en movimiento están detenidos y clavados a la pared como una mariposa fijada en la vitrina de un museo, como si no hubieran sufrido bastante se los amplía, no sea cosa de perderse algún detalle de las heridas; la televisión esta apagada, así que solo resulta un espejo turbio del ambiente-realidad circundante. Encima se realiza una foto de esa pantalla. ¿Qué es, un certificado de defunción? ¿Una persona esta sola o no cuando mira tv? ¿O está sola exclusivamente si la tv está descompuesta?

Aparecen alternativas: "es una televisión"- "esto no es una televisión"- "esto era una televisión", aquí rastreamos el interés de Nova por Magritte. No el Magritte "hacia afuera", el de las trampas conceptuales que la publicidad ha saqueado con tanto provecho, sino el "Magritte hacia adentro" en su complicada relación con

la pintura como medio; el Magritte que amagaba con ser pintor gestual y de hecho lo fue por unos meses famosos en 1947 o 1948.

6

Cuando se le pregunta sobre la manera de ordenar las formas sobre la tela, Nova contesta: "Si hablamos de composición el cuadro hace lo que quiere... ¡controversia!"

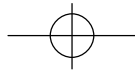
Algunos de sus cuadros tienen algo de Rothko, que no por abstracto, vamos, se privaba de aspirar a lo sublime. Aunque si aquí queremos tener una visión de lo sublime se interponen algunas dudas:

¿Es un "campo de color" lo que estoy viendo o un paisaje o la tv por cable que está descompuesta? Y lo que parecía un plano exquisitamente modulado resulta ser producto de superposiciones de "colores criminales", cyan, magenta y verde fluo... me parece que esta tela no esta pintada, ¡es un print! Pero no es un print, lo que está pintado, pintado está...

7

Mirada sobre los momentos de duda del instrumental que canaliza el flujo de imágenes que se consumen a diario.

En uno de sus libros el teórico de los medios Boris Groys había planteado su sospecha de que hubiera algo mas que "nada" que detrás de las superficies (donde operan las imágenes de los medios); habría (siguiendo a Groys) un espacio sub-medial que activaría la mirada, a la manera de un seductor del inconsciente óptico del espectador. Una reflexión sobre ese espacio submedial es lo que proponen las pinturas recientes de Nova, especialmente aquellas donde planos de "colores criminales" funcionan



sobre la tela sin preparar.

Son colores que no aparecen en la Naturaleza, o que se interponen (con frecuencia cada vez mayor) entre los colores de la Naturaleza y el receptor.

8

La primera fotografía se toma en 1822 y la técnica de entonces (asfalto sobre vidrio) requiere ocho horas para que la imagen (una naturaleza muerta) sea recibida sobre la superficie.

Andy Warhol también pone una cámara ocho horas frente a un objeto inmóvil (un edificio), pero el resultado deriva en aproximadamente 692000 fotogramas.

Ya se ha dicho que Nova toma fotogramas aislados, normalmente de descarte y los amplía.

Esa pequeña rodaja de tiempo magnificado da la pista de otra preocupación de Nova; la inmovilidad; a la manera de la pintura antigua holandesa o española se aspira a crear el monumento de un instante. Aquí otros nombres muy precisos vienen a cuento y son los de Velázquez y Zurbarán.

Si de Velázquez se trata Nova le ha dedicado bastante tiempo en la pantalla de su máquina, empezando por unas Meninas vaciadas de Meninas por gentileza de Adobe.

Y aún una naturaleza muerta de artefactos eléctricos, una Vanitas del fin del siglo 20.

Pero donde estaban la vela, el gusano que roe la manzana y la calavera están los objetos industriales, el equipo de música, un amplificador, una radio, una lámpara, condenados a un fin sin decadencia, en la flor de su edad, condenados a la obsolescencia por un sistema de abundancia que necesita un cambio de piel a cada momento.

La mesa se ve que es sólida, los objetos son sólidos y están dispuestos en una forma en la que sería difícil alterar su equilibrio de no mediar un terremoto. El ambiente donde están también es sólido, tal vez el refugio antiatómico de una casa normal en Suiza, tal vez hasta una caverna en lo profundo de la montaña. Los objetos podrían estar en ese estado mucho tiempo, si se dieran determinadas condiciones. Muy posiblemente las obras de Nova que siguen el modelo de la "Naturaleza Muerta" traten de eso, de las condiciones en las que hoy, en los comienzos del siglo 21, es todavía posible la inmovilidad.

9

Todo parece quedarse quieto pero el cuadro es el que termina moviéndose.

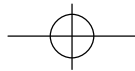
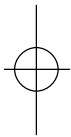
El cuadro se mueve...de cuadro en cuadro. Pues no sería Nova un artista contemporáneo si pudiera sacar sus conclusiones sólo tendiendo a la inmovilidad.

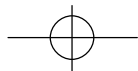
Y aquí es necesario pensar un poco la obra en su conjunto, abarcando las diferentes disciplinas que forman la obra de N.N. pero haciendo pie en la pintura como disciplina rectora.

El cuadro debería quedarse quieto pero se mueve. La pintura esta muerta pero sigue chupando sangre.

La sangre del vídeo, del cine, de la fotografía de todas esas imprudentes recién llegadas a la Mansión de la Imagen alimentan a esa anciana tenaz.

Hoy en día el cuadro pintado sobre una tela es como Farinelli, un objeto de arte y al mismo tiempo un monstruo. Eso no detiene a Nova que en estos casos termina diciendo: "uno usa lo que esta roto y declara que funciona".



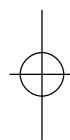
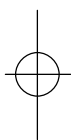


# Ad-Hoc

S.R.L.

La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas contemporáneos

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



## escuela a|ógena

cursos de la tierra real

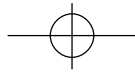
parte del staff de la primera fase (septiembre a diciembre)

Héctor Libertella, Reynaldo Jiménez,  
Rafael Cippolini, Adrián Cangi, ná Kar Elliff-ce

Cursos, talleres y charlas alrededor de ejes literarios, visuales,  
cosmológicos, microfísicos, y patafísicos.  
Lecturas, performances, eventos electropoéticos

[eal@abaconet.com.ar](mailto:eal@abaconet.com.ar) | Tel: 48 31 70 82





# Inscripciones del cuerpo en las artes visuales

Por Alfredo Prior

Según Gertrude Stein, "Picasso decía con frecuencia que los españoles no pueden reconocer a los parientes o amigos en las fotografías. Contaba que cuando los muchachos partían para hacer el servicio militar, era costumbre que los fotógrafos tuvieran ya listas dos tipos de fotografías de soldados: una afeitado, otra con barba. Los soldados enviaban cualquiera de estas fotos a sus familias y se los encontraba muy parecidos."

Su Excelencia León Bonnat, Medalla de Oro del Salón oficial, Caballero de la Legión de Honor, retratista de políticos, presidentes de la República y autoridades eclesiásticas, y a quien sólo se recuerda por haber sido el maestro de Toulouse Lautrec, fue entrevistado en sus últimos años por un periodista. Ante la pregunta de cómo componía sus celebrados retratos respondió: "¡Muy fácil! Si el retratado es flaco lo pinto de pie. Si es gordo, sentado"

El tema del cuerpo y su representación en las artes visuales se desplaza sobre un campo no tan limitado como el de los ejemplos citados. Así como la página y la tela nunca están en blanco sino que convocan a otros textos, y hay un traspaso contaminado, la representación del cuerpo implica relación con un fondo, el cual armoniza o contrasta. En ese fondo caben todos los colores filosóficos, políticos, sociales, religiosos, estéticos y psicológicos, con matices que van de la concupiscencia más declarada al más recatado solipsismo.

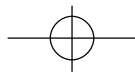
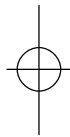
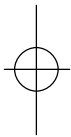
Me referiré a algunos ejemplos de las artes visuales en Argentina para que el tema de la inscripción del cuerpo se ponga en escena desde perspectivas singulares.

Giorgio Vasari, en su libro *Vidas de pintores*,

escultores y arquitectos ilustres cuenta que en una oportunidad Giorgione discutió con algunos escultores. "Estos sostenían que su arte era superior a la pintura, porque se podía apreciar desde todos lados, con sólo girar alrededor, mientras que la pintura, hecha sobre una superficie plana, únicamente podía mostrar un aspecto de la figura. Giorgione argüía que un cuadro se apreciaba en toda su extensión con una sola mirada, sin necesidad de dar vueltas en torno. Nunca podían apreciarse en conjunto los detalles de un grupo escultórico, porque al cambiar de sitio cambiaba la visión de la obra al mismo tiempo. Y ofreció probar su aseveración, demostrando que en una figura pintada en un cuadro podía verse el frente, el dorso y los dos perfiles, lo que despertó la curiosidad de sus contrincantes. Realizó esta obra de la siguiente manera: pintó de espaldas una figura desnuda, que tenía a sus pies una fuente de agua cristalina, donde se reflejaba de frente; en uno de los costados había un coraza de metal bruñido en la que se reflejaba el perfil izquierdo; y del otro lado un espejo, en que se reflejaba el perfil derecho del desnudo."

En su novela *La liebre*, César Aira conjetura una probable génesis de "La siesta", un cuadro de Prilidiano Pueyrredón. Según Aira, el pintor deseaba realizar un desnudo de Petronila, su cocinera y amante, pero de tal modo que pudiera vérsela de frente y de espaldas al mismo tiempo, sin valerse del remanido artificio del espejo.

El resultado es un fracaso, ya que el cuadro parece representar a dos mujeres tendidas en una cama, y no a una sola como era su propósito, y tiñe a la escena con una connotación lésbica que anticipa a "Las amigas", un lienzo de Courbet. Habría que esperar el advenimiento de la deconstrucción cubista para concretar esta paradoja.





En "Cándido López o la pintura histórica como inscripción siniestra" escribe José León Pagano:

"Cándido López se alista en el Ejército Grande, guiado más por su curiosidad romántica de artista viajero que por la modesta paga que le ofrece Mitre como corresponsal de "La Nación".

En la batalla de Paysandú cruza a nado el río Uruguay huyendo del ejército paraguayo que realiza una formidable cuanto inesperada ofensiva. Con los pinceles y los cuadernos de apuntes entre los dientes, Cándido trata de alcanzar la orilla, donde se vislumbran los fuegos del campamento aliado, cuando un yacaré de apetitos innegablemente guaranícos cercena su brazo derecho a la altura del hombro.

De ahí en más, su obra ha de realizar un vuelco que no podemos dejar de señalar como notable. Viéndose privado de su destreza su pintura gana, en la aridez agrídulce de su manera siniestra, insólitas soluciones compositivas.

Fue necesario conocer a Jackson Pollock y su técnica del all over (vale decir donde ninguna zona del cuadro se privilegia) para medir los alcances de López."

En su libro *Pintura argentina del siglo XIX*, Pagano amplía sus comentarios sobre el pintor, y me parece muy significativa esta observación: "Un estudio más minucioso de las últimas obras de Cándido López me ha llevado a comprobar que, a la ya señalada anticipación de Jackson Pollock, se suma un aditamento de la pintura manierista: el recurso de la anamorfosis. En algunas de sus más celebradas telas he podido reconocer, mixturado en la diversidad de sus pormenores, a un yacaré coronado por la cabeza de Bartolomé Mitre, el cual yacaré lleva entre sus fauces un brazo que aferra el ejemplar de un periódico. El sentido común, más que una exhaustiva investigación documental

me permite suponer que se trata del diario 'La Nación'".

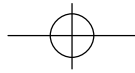
Xul Solar, quien "innovaba en todo, hasta en las gimnasias del paladar", reformuló con despótica exigencia hasta la mismísima biología humana. "Por sobre la evolución, la anatomía y la experiencia -escribe Xul- podemos imaginar y esperar alguna vez algún superhombre que querriamos completo: sabio, santo y mago, decida componer y hasta inventar su hijo en modo vegetal, por brote."

El astrólogo Schultze, alter ego ficcional de Xul Solar, pergeñado por su amigo Marechal en Adán Buenosayres hace una descripción detallada del Neocriollo.

Rafael Cippolini, en su ensayo "El Homo Novus de Xul" sugiere "un análisis exhaustivo y erudito de la alambicada relación entre el astrólogo real y su maniquí novelado y elegante" y "homologar ambos discursos, a modo de elevado néctar indicativo". A modo de muestra, expone este dato: "La novela de Marechal se publicó en el año 1948, las mejoras tecnobiológicas de Xul, en el segundo lustro de los cincuenta. ¿Un claro ejemplo de retombée? ¿Una ficción adelantada? ¿Un refinadísimo juego de simulación? El infinito brota de la opción degenerada."

Nada más pertinente en estas notas sobre la inscripción del cuerpo en las artes visuales que la descripción de los ojos del Neocriollo que Marechal pone en boca del astrólogo Schultze:

"Su ojo derecho estará signado por el sol y su izquierdo por la luna. Quiere decir que, por el uno, estará inclinado a la visión de la luz directa y, por el otro, a la visión de la luz reflejada. O más fácil aún: el ojo derecho lo hará santo y el izquierdo científico. Los ojos no estarán en sus órbitas ya, sino fuera de las mismas, en la



punta de los nervios ópticos que se habrán alargado unos veinte centímetros y serán como las antenas de un insecto, capaces de tenderse hacia lo alto y lo bajo, hacia la derecha y la izquierda, según el objeto de la visión. Además cada ojo, en el extremo de su antena, podrá girar sobre sí mismo, periscópicamente, y llevará un parpadeo diafragma ultrasensible alas variaciones de la luz."

A partir de Marcel Duchamp, el cuerpo del artista deja de ser objeto de representación, como sucede en los autorretratos, para convertirse en obra, en soporte de inscripción. Duchamp encarga a un peluquero que haga en su cabeza una tonsura en forma de estrella. Man Ray registra en una fotografía esta suerte de pintura corporal sin pintura. Todo aquello que sería denominado body art, a partir de los sesentas, está contenido en esta obra.

Otras obras de Duchamp tienen al propio artista como protagonista. Así en "cine-sketch: Adán y Eva" aparece desnudo parodiando el cuadro de Lucas Cranach. En "Wanted", un cartel de recompensa a la manera de los que imprime la justicia norteamericana, vemos a Duchamp fotografiado de frente y perfil. La inscripción reza: "2.000 dólares de recompensa. Por información que conduzca a la detención de George W. Welch, alias Bull, alias Pickens, etéciri, etécerei. Ha operado en Bucket Shop (New York) con los nombres HOOKE, LYON y CINQUER. Altura aproximada: 5 pies 9 pulgadas. Peso aproximado: 180 libras. Color de piel: normal. Ojos: iguales. También conocido como ROSE SELAVY." Sus fotografías travestido, caracterizado en su heterónimo femenino, Rose Sélavy, cuestionan tanto la noción de autor como la de género.

Si menciono a Duchamp no es sólo porque establece una genealogía de seguidores en el

arte del siglo pasado sino, sobre todo, porque durante su estadía de 10 meses en Buenos Aires realiza una obra, las instrucciones para el "Ready made malhereux", que podría ser considerada como una puesta en escena del cuerpo del incesto. Otra de las obras que emprende en nuestra ciudad, y a la que encuentro ligada a la anterior 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.

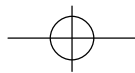
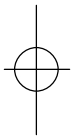
Cuando Suzanne, la hermana objeto de su amor incestuoso, se casa con el pintor Jean Crotti, quien era vagamente parecido a él, Duchamp le escribe desde Buenos Aires, dándole instrucciones para construir su regalo de bodas: el "Readymademalhereux".

Se ha hablado de los tajos del rosarino Lucio Fontana como de una herida en el cuerpo mismo de la pintura, su soporte.

¿No son acaso esos tajos una resolución tardía de la ranura que Duchamp no pudo hendir en 1919, en Buenos Aires?

En nuestro país es Alberto Greco el primero en realizar acciones que proponen una visión diferente del cuerpo, afines a las tramas duchampianas, y que podrían ser filiadas con las de sus contemporáneos el francés Yves Klein y el italiano Piero Manzoni.

Salvador Dalí, quien detestaba los móviles de Calder, escribió que "lo mínimo que puede pedirle a una escultura es que no se mueva". Las esculturas vivientes de Greco desmienten este aserto. Sus "Vivo Dito" consistían en la señalización de una persona. El simple hecho de ser señalado por el artista convertía al señalado en una obra de arte, en una obra de



Greco. Quedan registros fotográficos de estas apropiaciones. Cuerpos firmados, sombras de cuerpos fijadas en el contorno que Greco les trazaba con tiza, un lustrabotas exhibido como parte de una muestra, una fotografía del artista vestido de monja, establecen un recorrido performático que habrá de concluir con su suicidio, y la palabra FIN escrita en una de sus manos.

William Burroughs practicaba puntería sobre sus collages de escrituras, fotografías y pintura. Un día que ensayaba con su mujer el numerito que denominaban "Guillermo Tell" la mató de un disparo. ¿Accidente o asesinato? En todo caso, si el arte es crimen, podríamos considerar el dicho de un crítico misógino que declaró que "ésta fue su mejor obra".

Otros fueron los visajes de Osvaldo Lamborghini, quien en sus últimos años también alternó la práctica de la escritura con la de la pintura. Una de sus obras inéditas, "Teatro proletario de cámara", se vale de ambos medios. En su mayoría, las obras son fotonovelas pornográficas que han sido intervenidas con diferentes materiales: tintas, marcadores, témpera, pintura acrílica y, en algunos casos, talco.

Cito de Sebregondi retrocede: "El talco, sus juegos", "La erección, la dureza y consistencia pertenecen sólo a las imágenes. El resto es fofo y disperso. Tampoco el grito puede, podría ordenarlo" escribe Lamborghini, y esas palabras parecen la anticipada descripción de sus pinturas.

En la década del noventa, se disparan los planes en heterogéneas micronarrativas. Caso extremo es el de Orlan, la artista francesa, cuyo pincel es el bisturí y cuyo taller es el quirófano: así su rostro es soporte de operaciones estéticas (entendidas en un sentido literal). En nuestro país, con más tibieza, el cuerpo teó-

rico ("la letra pintada") comienza a ocupar el lugar que detentaba la obra artística. La tematización de las propuestas en base a teorías europeas o norteamericanas, vulgarizada por los curadores internacionales, es erigida como principio de autoridad por la crítica local.

Epígonos de estas tendencias, tres jóvenes artistas contemporáneos, a los que me referiré para finalizar:

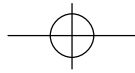
Gracias al auspicio del Instituto Goethe, Daniel Cubero realizó en 1992 una muestra en un lugar inusual. En el hall central del Hospital Alemán se exhibieron, durante dos semanas, ampliaciones fotográficas de encefalogramas y tomografías computadas del cerebro del autor.

El registro estaba acompañado por una serie de aforismos impresos en tinta dorada sobre películas radiográficas. He aquí algunos de ellos:

- I. MI TALLER ES MI CEREBRO.
- II. EL ENCEFALOGRAMA ES EL PLANO DE MI TALLER.
- III. NI UNA TOMOGRAFÍA COMPUTADA PODRÍA INDICARNOS QUÉ CAMBIOS DE ILUMINACIÓN O MOBILIARIO SE REGISTRAN EN MI TALLER.
- IV. EL DOMICILIO DE MI TALLER ES AQUEL DONDE ME ASIENTO, Y SIN EMBARGO...
- V. LLEVO UN CARACOL A CUESTAS, SU PESO ES EL DE LA GRAN PIRAMIDE Y DESDE SU CIMA VEINTE SIGLOS DE HISTORIA ME CONTEMPLAN.

En el catálogo de la muestra se reproducía el autorretrato de L. da Vinci, pero despojado de barba por Cubero. Alusión evidente a la sentencia de Leonardo "La pintura es cosa mental" y a la Gioconda con bigotes de Duchamp.

Podría definirse a Emilio Estevez como estilista musical, el Ravel de las tijeras -tal el nombre que le dió un crítico- ha logrado aunar su pasión



por la música con su trabajo como peluquero.

Emilio graba en su peluquería Estudia las sesiones de corte, y luego las procesa, obteniendo temas musicales de paradójica belleza. Un dato para tener en cuenta es que provee a sus clientes de walkman que reproducen cintas que éstos pueden elegir entre una profusamente surtida y ecléctica colección.

Los motivos de esta práctica son dos: 1) Evitar el diálogo, que podría interferir en la pureza minimalista de la grabación y 2) Impedir que el instrumento-cliente tenga, aunque sea en el recuerdo, una versión pirata de sus grabaciones.

Con el pelo recogido en el lapso de tres meses, rellena almohadones de seda blanca, sobre los que imprime en sobria tipografía gris las fechas entre las cuales lo cortó.

Exhibe uno o más almohadones en el centro de la sala, la cual ambienta con el sonido de sus tijeras. A los vernisajges de sus muestras invita a todas las personas cuyas cabezas ha modificado con su arte. "Los modelos vivos de mis naturalezas muertas", como denomina a sus clientes, pasean espléndidos entre las obras expuestas.

Me comenta sobre su proyecto más deseado, la edición de un CD y le sugiero el título: "Sansón y Dalila".

En diciembre del año pasado pude apreciar en el Centro Cultural Recoleta una muestra titulada "Autorretratos". Su autora, Cachorra (nacida Julieta) Agüero, una profesional aplicada del denominado "arte de género", refuta con sus obras esta idea del sagrado templo, hecho a imagen de Dios, que es el hombre. Si, como señala un tratado de Daniele Barbaro, de 1556, "los antiguos tuvieron la prudencia de hacer que todos los criterios de mediciones derivaran de las partes del cuerpo humano", Agüero

establece parámetros inéditos.

Transcribo el texto del catálogo, escrito por un tal Julio Gómez Calandra:

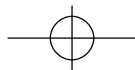
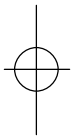
"Que una artista llamada Cachorra exhiba una serie de retratos de cachorras caninas bajo el nombre de "Autorretratos" podría parecerle al espectador desprevenido un chiste de mal gusto, cuando no una "perrería".

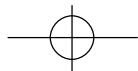
Ni una cosa ni la otra. Cachorra apela a esta ironía tautológica para plantear uno de los más candentes tópicos de la tardo modernidad tardía. Nos referimos al tópico del género, tópico que es un leit-motiv en la obra de nuestras creadoras contemporáneas.

Cabe señalar que los retratos están realizados con la técnica del postre Fantasía (es decir: una capa de vainillas o galletitas Chocolinas, otra de postre Royal en sus variantes Frutilla, Crema Americana y Cacao) y así sucesivamente, alternando una capa de masa y otra de engrudo comestible, y que luego solidificadas en la heladera adquieren consistencia escultórica. No hay duda de que para la artista esta materia prima actúa como una extensión simbólica, una reconstrucción de recuerdos infantiles, un retorno a vivencias censuradas. La repostería, tanto como el bordado, el tejido, el maquillaje, o la confección de bisutería, son prácticas que aluden al universo femenino, y están siendo rescatadas por las novísimas creadoras como rasgos de afirmación genérica. Que las obras, en el caso que nos toca, alejadas de toda "nobleza matérica", sean además, efímeras y comestibles, afirma su independencia ante los valores prostibularios del mercado.

Saludo en esta artista a toda una camada de autoras que colocan la crítica al establishment por encima de las tentaciones de Craso y el consumo indebido de trementina."

Buenos Aires, 17 de junio de 2000.





ramonasemanal

Sylvia Vesco

Galería de Arte

sabés que no sabés nada de arte

en ARTE-BA  
del 13 al 21 de Julio  
Stand C-1

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

Artistas

Germán Gárgano  
Carlos Gorriarena

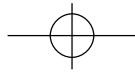
Belleza  
y Felicidad

Cursos de  
Historia del Arte

Lic. Laura Batkis

Acuña de Figueroa 900  
Esq. Guardia Vieja  
Tel: 4867-0073  
lunes a viernes de 11 a 20  
sábados de 11 a 19  
[bellezayfelicidad@hotmail.com](mailto:bellezayfelicidad@hotmail.com)

Informes: 4777-8915  
[laurabat@ciudad.com.ar](mailto:laurabat@ciudad.com.ar)  
Cerviño y Sinclair



# Sesión espiritista con Xul Solar

Mario Gradowczyk y Rafael Cippolini se transbordan al "Mundo Xul"

Cippolini: (...) Vos recién hablabas de la dispersión. Siempre que se escribe sobre Xul aparece como una sumatoria de partes; aparece necesariamente una fragmentación a partir de sus necesidades, una escisión que evidentemente tiene un hilo conductor ¿Vos lo ves como un sistema? ¿Como partes que quieren ir hacia el centro?

Gradowczyk: Creo que sí. Porque uno de sus temas más importantes fue su contribución a la arquitectura, la primera de las artes. Estudié con detenimiento ese aspecto de su obra. Ayudé a organizar una gran exposición que se hizo en Londres, en el Instituto Courtauld, que fue realmente maravillosa.

El problema con Xul es que hay etapas: momentos en que está muy metido en la pintura y momentos que está en otra cosa. Cuando lo está, su obra es muy fuerte y de gran interés pictórico. No hablamos de la cosa esotérica, hablamos del interés pictórico. Entonces su pintura resume lo que él está pensando. Y hay momentos donde su arte decae porque él está pensando en algo distinto.

Estos vaivenes tienen una muy alta correlación con la situación argentina. Cuando la Argentina va bien, su pintura crece; cuando la Argentina va mal, decae. Así se podría establecer un paralelismo bastante ajustado entre sus realizaciones y nuestra historia. Por ejemplo, el último período de su obra, el de las Grafías, al que se le ha dado poca importancia, me parece riquísimo. Vuelve sobre una vieja idea que había iniciado alrededor de 1916-18: el agregar frases poéticas en los cuadros; se trata de una contribución significativa.

En otros momentos su pintura pierde esa dimensión, porque él no se concentra y se

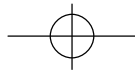
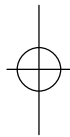
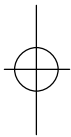
escapa. Este comentario resume no sólo una opinión personal, sino que refleja la de otros expertos extranjeros que se interesan por su obra, pero que a veces se despistan con esas variaciones.

C: Los pictogramas me interesan particularmente. Intuyo en ellos una síntesis de sus últimas obsesiones. Un experimento de comunicabilidad, que larvalmente, nunca dejó de atravesar su obra. Al fin de cuentas, no son sino una multiplicación del neocreol, a la vez que éste no es otra cosa que un gran atractor de situaciones en variable permanente; todo en Xul parece avanzar sin encontrar del todo la meta.

Gr: Los pictogramas son las Grafías; aparecerán más adelante. Él comienza con sus pinturas casi al mismo tiempo que Paul Klee, durante la Gran Guerra. Xul no tuvo manera de saberlo, porque Klee vivía en Alemania y él estaba en Italia. Esta idea es original, ambos son precursores de lo que yo llamo "poemas visuales". Quizá las pinturas de Xul no posean la poética de Klee. Xul es mucho más agresivo, más fuerte, más expresivo, brutal si se quiere. En ese sentido, más adelantado.

C: Ahora, Xul siempre es un continuo retomar. Muchos de los temas, incluso muchos de los motivos pictóricos que trae ni bien desembarca en Europa, regresan una y otra vez. Nunca abandonó del todo sus obstinaciones.

Gr: No estoy de acuerdo con eso. Por ejemplo, él pinta todos esos cuadros de ciudades, que son sus pinturas de formatos más grandes, en el '31, '32, '33 y después, durante cinco o seis años, pinta escasas obras significativas, quizá tres o cuatro. Después de la Segunda Guerra, arremete con esas pinturas que se



muestran en su museo, las de los símbolos astrológicos. En este caso su espacio pictórico se convierte en un lugar más cerrado, hermético. Incluso su pintura se vuelve más opaca, sin la calidad de sus obras del '20 y del '30. Por eso pienso que Xul no vuelve sobre lo mismo.

C: Yo no hablo tanto de su imagen. Sino, por ejemplo, de los pictogramas que citamos.

Gr: Con los pictogramas (sus Grafías) logra transparencias mayores, pero son obras que realiza con intensidad a partir de mediados del '50, aunque existen experiencias anteriores.

C: Ahí pasa algo con el soporte. En los pictogramas el soporte es distinto.

Gr: Hay Grafías pintadas directamente sobre cartón; en otros pega un papel muy fino sobre el cartón. Se trata de una técnica especial: así logra transparencias estupendas. Existe tres Grafías de buen tamaño, realizadas en el '61 o '62, son pinturas maravillosas tanto por su contenido como por su realización, apreciación compartida con Josef Helfenstein, que fuera el curador jefe de la Fundación Klee y que ahora dirige un museo en los EE.UU.

C: Es cierto: las Grafías son de los cincuenta. De la misma época en que inició los bocetos de su proyecto en el Tigre, sobre el río Luján, luego de comprar la casa.

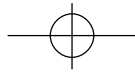
Gr: Nunca visité su casa; sólo vi fotos. Insisto en lo que dijera antes: sus proyectos arquitectónicos son muy significativos. Es en ese abordaje de la arquitectura donde Xul tiene continuidad y una cosa se apoya en la otra. Yo pienso, a los efectos comparativos, en los arquitectos alemanes Bruno Taut, Hans Scharoun o Walter Gropius, entre otros, que hacia los fines de la Primera Guerra se propusieron ejecutar una arquitectura fantástica,

cósmica; quizá el mayor intento para la concreción de la "Gesamtkunstwerk", la obra de arte total, el poner de pie a las utopías. La Bauhaus surge a partir de ese tipo de iniciativas cósmicas Y Xul, en forma independiente, desde Italia, realizó su propia obra siguiendo un proceso similar.

Ya en el '22 Xul trabaja dentro de los axiomas de una arquitectura moderna: sus edificios, como cajas de zapatos, están construidos sobre pilotes, paradigmas de la arquitectura racionalista. Está cerca de Le Corbusier. Pero Xul sabe que la arquitectura debe contemplar la problemática regional, lo que ni las reglas del suizo ni los arquitectos de la Bauhaus pudieron anticipar. La silenciosa crítica de Xul -expresada en sus pinturas- resulta paradigmática, si se piensa en la obra trasgresora de Michael Graves y otros posmodernistas.

C: Pero su arquitectura no dejó de estar inscripta en su cosmovisión particular, que, por otra parte, tuvo la coherencia de ser recurrente en la dimensión de su idea de nacionalismo.

Gr: Cuando regresa en 1924, Xul viene con una consigna: trabajar por la cultura desde la Argentina y proyectarla hacia el mundo. El suyo es un proyecto estratégico -que compartiera con Borges- que muestra la universalidad que se esconde dentro la particularidad de lo argentino, que trasciende al gaucho y su espectáculo, esa cultura de mezcla de la que Xul resulta un arquetipo. Por ejemplo, cuando decora un libro de Borges, ensaya primero unos bocetos de gauchos, muy esquemáticos: su capacidad de dibujante en el sentido académico era limitada. Pero al final se desembaraza de esas imágenes y crea, dentro de los suyos, viñetas con extraños personajes con banderas,



que están muy bien.

C: No me caben dudas que la insistencia en esa estrategia es una sugerencia de su estadia europea. Cuando, antes de zarpar hacia el viejo continente, pensaba llegar a Hong Kong no deliraba con lo argentino como después, no tenía ni remotamente en su cerebro la ocurrencia del poncho celeste y blanco que lució más tarde. En Europa bocetó, casi en secreto, todo un programa de violenta modernización de lo latinoamericano, al tiempo que creía que la mejor manera de hacerlo sería hundirse en una disímil búsqueda de las raíces. ¿Te acordás del libro escrito por Alberto Candiotti sobre Pettoruti? ¿Del manifiesto final, que aparece titulado como "Tengamos nuestro Arte"?

Gr: , ese libro iba a ser escrito por Xul, que preparó un texto. Finalmente el libro se publica con ese texto de Candiotti. En ese momento era cónsul argentino en Berlín, era un compatriota muy interesado en el arte de la vanguardia y poseía de una obra de Pettoruti. La razón del cambio, según la explicación de Pettoruti, fue que el editor berlinés no pudo encontrar un traductor del texto, escrito en "neo-criollo" por Xul...

C: Sin embargo, el manifiesto es terriblemente xulariano. Y las ideas del libro lo son aún más. Entre nosotros, lo que hizo Candiotti fue intentar una traducción de lo que Xul escribió y firmarlo él. Esa es mi tesis.

Gr: Puede ser. Al libro hace muchos años que no lo veo. Recuerdo que es un libro pequeño, impreso en Berlín. Pero no me acuerdo del manifiesto al que te referís.

C: Es una declaración de principios sobre el color local, donde se ataca...

Gr: ...Pero es un libro sobre Pettoruti.

C: En su fachada sí. Pero es bien claro que Pettoruti es una excusa. Los conceptos son indudablemente de Xul. Pettoruti era entonces el vehículo de un desembarco. Un medio, un slogan.

Gr: Lo que pasa es que para Pettoruti, Xul fue un vínculo importante. Tomó muchas cosas de él. Yo tengo una versión esotérica de eso.

C: ¿Y cómo es?

Gr: Cuando regresan a Buenos Aires tenían pensado hacer una exposición juntos. Según la versión de Pettoruti, Xul no se decidía y entonces la hizo solo, en Witcomb. Otra es la versión de Lita Schulz Solari, la viuda de Xul. Los dos se siguen viendo en Buenos Aires (de hecho, cuando Pettoruti va de director del Museo de La Plata le compra a Xul una obra importante). Conviene recordar aquí que Pettoruti prologó el catálogo de la exposición que Xul hizo en Italia, junto con Arturo Martini. Quizá aquella circunstancia, de la que hablara Lita, habría afectado ese lazo tan fuerte. De hecho, ya en Buenos Aires, la pintura de Pettoruti no alcanzaría el nivel de "Vallomrosa" -hoy en el MALBA-, de la "La Pensierosa" y de la "Gruta azul de Capri", realizadas en Europa. C: Arturo Martini, claro.

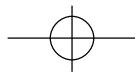
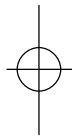
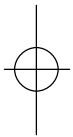
Gr: Sí, es el gran escultor modernista italiano. Curiosamente, cuando se hizo la primera muestra de Xul Solar en New York, que se inauguró en un piso 13, en el mismo cuerpo del edificio, siete pisos más abajo, se inauguraba al mismo tiempo una exposición de Arturo Martini. Fue en el año '91, la primera vez que se mostraba a Martini y a Xul en New York. Una sincronía no difícil de explicar dentro del mundo de Xul.

C: Con respecto a los pictogramas, vi alguna vez una carta astral que le había hecho Xul a Torres-García. Me pregunto que conocería Xul del destino del uruguayo.

Gr: ¿Dónde la viste?

C: Creo que tengo una copia. Tendría que buscarla.

Gr: En mi libro cuento que había una carta astral de Torres-García hecha por Xul; es más, la tuve y se me perdió. Xul recortaba fotografías de los diarios y revistas y las montaba en unas carpetas. Está Hitler, monumentos en





Indonesia, templos en la India. Cosas muy variadas. En una de esas, observo una imagen del uruguayo, una cosita así, chiquitita. No era una foto sino el recorte de un diario. Entonces busqué en el archivo de la Fundación Pan Klub y allí estaba el horóscopo de Torres-García; y la única manera que Xul tenía para hacer el horóscopo a una persona era preguntarle donde nació, y fecha y hora del nacimiento.

Torres vino mucho a Buenos Aires, dio conferencias en la Hebraica y también expuso. Nunca estaba contento con el lugar en donde estaba, Torres le escribió a Guillermo de Torre que tenía ganas de venirse a vivir a Buenos Aires, porque pensaba que este era el buen lugar... Ya tenía más de 60 años. No te olvides que Torres vivió en Barcelona, en Madrid, New York, en Italia, en el sur de Francia, en París, hasta que al final llegó a Montevideo. Cuando llega, claro, todo le resultó maravilloso. Y después, como no podía ser de otra manera, la realidad le resultó muy dura y comenzó a hablar mal de Montevideo y de los uruguayos, seguramente porque no le hacían caso.

C: Pero vaya si tenía su séquito en Montevideo. A veces se me da por creer que regresó al Río de la Plata para transformarlo a su imagen y semejanza.

Gr: Es cierto, pero entre séquito y séquito pasaron cosas. Torres llega en el '34 y se muere en el '49. Armó primero la Asociación de Arte Constructivo, en el que actuaron algunos artistas maduros, pero se fue desmembrando. Después, tuvo otro, integrado por los jóvenes, es el llamado Taller. Torres era muy diestro para generar estrategias de supervivencia en este mundo.

C: ¿Y vos pensás que existe alguna herencia de Xul? Me refiero a Xul en otros artistas.

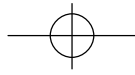
Gr: Lo que pasa es que él no tuvo escuela y creó un sistema cerrado. Su mayor apertura aparece en el campo de la arquitectura. Mientras que su pintura y su filosofía conforman un

sistema que muere con él, su preocupación arquitectónica es clara y sus proyectos de casas para el Tigre es esclarecedora. Porque vos mirás su obra y buena parte de la problemática de la arquitectura moderna se ve reflejada en su obra. Xul conocía bien la obra de Le Corbusier y en algún momento, incluso, hace alguna referencia a su teoría. Pero a esto casi nadie le ha dado importancia, y creo que este sería el tema donde su apertura resulta mayor.

Por otra parte, Xul no fue un artista que se haya preocupado por desarrollar una técnica pictórica original; trabajaba con acuarela y ténpera y lo hacía muy bien, es verdad, pero no se puede decir que haya inventado una técnica. Por eso parecería que su historia muere con él. En el área musical, Cintia Cristia está realizando una investigación muy profunda y detallada. Su tesis será presentada en la Sorbona. Como corresponde, es una talentosa joven argentina que vive en Londres y estudia en la Universidad de París.

De los textos y poesías de Xul poco puedo decir, es un tema abierto. Acá existe mucho para hacer e investigar.

Xul enseñaba astrología, esta fue una de sus preocupaciones mayores. Borges llegó a enseñar en la facultad, tuvo alumnos, discípulos, adoradores y detractores. En cambio, la gente que conocía a Xul decía que cuando él iba a un lugar se paraba en una esquina como observador silencioso, no participaba. Era un "raro". Los coleccionistas de la época no comprobaban sus cuadros, salvo contadas excepciones. Me acuerdo que yo hablaba con el Dr. René Bedel (el padre de Jacques Bedel), que fue un coleccionista importante del arte de su época, te estoy hablando de los '70. Un tipo macanudo y sumamente culto, hacendado con campo en Entre Ríos, diestro criador de ganado Heresford, Bedel escribía una poesía con matices surrealistas. Él me contaba lo arrepentido



que estaba por no haberle comprado cuadros a Xul.

Todo el mundo lo tomaba como un hombre curioso, no se lo consideraba un artista. Si hoy en día se dice que en el arte contemporáneo alguien dice que "eso es arte", y quien lo dice tiene "predicamento", nadie lo pone en duda. Es como la historia del rey desnudo; si el que dice lo contrario tiene credibilidad y galones, entonces "está vestido". En aquella época había muy pocos que rescataran a Xul; el mismo Romero Brest le hace una muestra en el museo a su muerte. Pero en vida, que yo recuerde, no hay escritos suyos sobre Xul Solar.

C: Es verdad, son posteriores.

Gr: El mismo Payró, tampoco.

C: Muy poquito: líneas.

Gr: Y el otro crítico, Guillermo de Torre, tuvo alguna correspondencia con Xul, pero más que nada por el contacto borgeano.

C: Sí, por el parentesco borgeano.

Gr: Aldo Pellegrini y Svanascini son los críticos que lo rescatan. Antes fue Atalaya.

C: En esa época muy pocos conocían sus escritos. Quizá por la dificultad del neocreol, que reformulaba constantemente sus reglas.

Gr: Claro, por eso te digo que él utilizaba una lógica "difusa"; nunca terminó de definir las reglas porque pensaba que podía agregar algo más. Es como cuando vas guardando las versiones de un escrito en la computadora, al final... Quizá lo hacía porque tuvo poquitas posibilidades de darlos a conocer. Allí hay que destacar a Borges, que le dio apoyo y que ayudó a difundir el mito póstumo de Xul Solar.

C: Seguramente por su posición hay una autoconstrucción muy fuerte de su personaje.

Gr: Xul fue un personaje sumamente completo, inasible. Creo que en él cohabitan muchos personajes y eso daría lugar a análisis psicológicos profundos. La dificultad estriba en que tampoco existen muchos datos y testimonios.

Leí lo que me mandaste y me pareció muy interesante su conjunción con Adolfo de Obieta, que desconocía.

C: Me parece que fue cristalizando saberes. Por ejemplo, su interés por la astrología alcanza la madurez cuando tiene 40 y pico de años, que es cuando le confiere una dedicación mayor.

Gr: Es cierto, porque lo hace en el '30, más o menos. Así que si nació en el '87, ya tenía 43 años. Aunque es posible que eso viniera de antes.

C: Venía de antes, pero en ese momento cristaliza. Es un juego, hay una vinculación entre los saberes, una dialéctica constante. Siempre tuvo un interés vinculativo que nunca terminó de entender del todo, tal vez por esa lógica difusa de la que vos hablás. Pero nunca escapa de ese interés de vincular las diferentes zonas, de escapar y rechazar los compartimientos estancos.

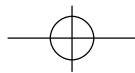
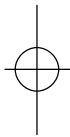
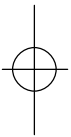
Gr: Eso es seguro, fue un hombre integral, pensaba siempre en un todo.

C: Y a partir de la década del '30 empezó a tomar como eje la astrología, que antes no primaba como centro móvil. Todo comienza a vincularse astrológicamente. De hecho, hasta las lenguas mismas y el pan-ajedrez, etc., nacen en este momento.

¿Y su relación con Juan de Dios Filiberto?

Gr: Ellos se conocen antes de que él viaje a Europa. Porque a Xul le interesa mucho la música y lo inicia a Filiberto en la música clásica.

C: El piano es prueba de esto, un instrumento de estudio donde la máquina no está alterada, y lo que cambia es el teclado: hay una dirección cromática en las teclas de colores. Y también cuando observás las notaciones resulta evidente que las hacía coincidir, es decir, al dividir la escala cromática en dos partes, logra hacerla coincidir con cada uno de los doce sonidos. En la última época es cuando más



estaba interesado en los cruces, sobre todo en los últimos cuadros: son verdaderas partituras. Es la época de los de los pictogramas que citamos. Es muy diverso su ánimo, en comparación a los tiempos del Inquietismo.

Gr: ¿Cómo?

C: Es un movimiento que inventa, del cual da cuenta el libro de Candiotti que citamos antes. Y una de las cosas que me llamó poderosamente la atención, es que en esta suerte de manifiesto que trae el libro, brilla un programa. Está escrito desde Pettoruti, en un mecanismo de simpatía de ventrílocuo. En algún momento Candiotti le cede la palabra a Pettoruti, aunque quien piensa es nuestro astrólogo. Hablan de un gran tour que tenían programado por Sudamérica. Entonces firmaba como "pintor-escultor Xul-Solar".

Gr: En toda la correspondencia que existe de Xul a sus padres siempre se habla de los proyectos y de planes conjuntos con "Emilio". No te olvides que Pettoruti lo visitó en Munich. En su autobiografía, Pettoruti cuenta que visitó a Klee. Existen dudas acerca de ese encuentro, porque Klee ya se había mudado a Weimar.

C: Una de las cosas que me llama la atención es que en el libro de Candiotti se hace referencia a este tour buscando ciertas raíces modernas en un arte primitivo, sobre todo en el arte primitivo hispanoamericano.

Gr: Xul pintó varios cuadros con estos temas.

C: Y es maravilloso que llegue a conceptualizar un cubismo diaguaita.

Gr: Eso es verdaderamente raro. No lo veo hablando a Pettoruti del tema.

C: Por eso es que, entre otras pistas, sospecho que hay mucho más de Xul que de Pettoruti. Su guerra tiene como objetivo obliterar el color local, y lo curioso es que frente a esa exigencia de generar un movimiento americano o algo que se le parece, Xul responde finalmente con un internacionalismo estéticamente místico.

Gr: Xul realiza cuadros donde una nave-serpiente navega portando las banderas latinoamericanas. Él quiere proyectar la humanidad de la Argentina -y hasta de América toda- al mundo.

C: Como diría Coco Madariaga: ser un criollo del universo.

Gr: El criollismo era precisamente eso. Por eso se lleva tan bien con Borges, porque ellos querían hacer un criollismo no trasnochado, sino un criollismo para adelante.

C: Un criollismo astrológico. Sin dudas encontraba un criollismo universal en la astrología, en lenguaje universal.

Gr: Podría ser. Él se manejaba mucho con los números.

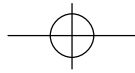
C: Bueno, manipula la Cábala. Reformula los séphirot.

Gr: Se manejaba con el sistema duodecimal y lo hacía bien, porque cuando ves en alguna Grafía, por ejemplo, el número 1.172, quiere decir que Xul la pintó en 1958. Hace poco lei un cuento de Borges que también lo usa.

C: Hay siempre como una traducción a su sistema, sea cual fuere.

Gr: Hay todo un sistema filosófico, aunque en la pintura a veces no se veía. Por eso su arte es tan particular. En la arquitectura tiene un sistema mucho más coherente, porque desarrolla su idea y como nadie se la cuestionó -quizá porque no se la miraba con atención-, se da el gusto de hacerlo con gran independencia. Destaco su insistencia por pintar los signos del zodiaco. Tiene muchos cuadros sobre es. No me queda muy claro por qué los hace. ¿Y vos qué pensás, por qué los hace?

C: Porque no lo tiene claro desde el principio, o no lo tiene racionalizado en un primer momento. Quizás su interés zodiacal se manifestó más intuitivamente, y poco a poco fue encontrando en la astrología una forma de interrogar algunos otros saberes. Intentó imprimirle una clara literalidad, una redundancia visual.



De hecho -y creo que no se conservan- entiendo que los títeres también representaban los signos del zodiaco. Esa obsesión escolar también tiene su impronta. Incluso el hecho de que se profesionalice, con la ductilidad que puede tener en Xul la palabra profesional, es decir, que se convierta en un astrólogo profesional, es síntoma de que la astrología, hasta entonces un elemento más en su sistema, comienza a tener un protagonismo que no estuvo siempre en la superficie, y que no siempre se ve.

Gr: Me parece bien, me interesa tu interpretación.

C: Fue descubriendo eso. Hay un valor mucho más pragmático que el que se puede sospechar. En cuanto al sistema duodecimal, coincide o viene a coincidir con el sistema del zodiaco, o con las doce notas de una escala cromática que conforman, a su vez, la octava musical, si tenemos en cuenta las alteraciones, y que existe una reiteración modal... Incluso también lo utiliza en el neocreol o neocriollo. Y sobre la panlingua.

Gr: Sobre la Panlingua hay muy poco. Él trabaja mucho el neocriollo, que tiene elemento del alemán, del inglés, del portugués, etc. Xul juega con los idiomas. Los textos que aparecen en las Grafías y los pocos textos publicados están escritos en neocriollo.

C: Es verdad, aunque veo en una la versión sofisticada de la otra. Hay un juego de ensayo y error constante. Veo un doble movimiento: por un lado un movimiento centrípeto de vincular todo a la astrología; y, por el otro, un movimiento centrífugo de vincular la astrología a las demás disciplinas. Y en ese movimiento centrífugo, vuelvo a reiterar, hay un juego sobre el ensayo y el error. Es claro, en ese sentido, que un sonido tenga varios valores o que una Grafía te remita a más de una cosa.

Gr: Creo que en las Grafías no es así, ya que Xul desarrolla el mismo lema o frase útil hasta con seis escrituras diferentes y sus posibles combinaciones.

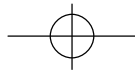
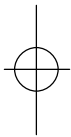
C: Quizás tiene que ver con que nos perdemos capítulos intermedios, pero no dudo la vinculación articuladora con su interés astrológico.

Gr: Me parece que Xul intenta sintetizar su mundo -y su mensaje- en una serie de parábolas. Por ejemplo, existe una serie de Grafías donde se lee: "Paz, trabajo y amor". Parecería un slogan trivial, pero para Xul es una metáfora sobre la que hay que insistir. Él arma una serie e insiste con ellas. Son mensajes que quiere visualizar. Articula una poética que opera en dos direcciones. Las Grafías no necesariamente tienen que ver con lo astrológico. En algunas, los textos en neo-criollo son más poéticos que en otras, pero creo entender que la esencia de esos mensajes pintados sería lograr que se conviertan en "mantras". Xul se maneja más con esa idea del mantra (el repetir un mismo concepto con distintas escrituras plásticas), que con la astrología. Xul habla de doce estilos pictóricos, pero sólo hay seis clases de caligrafías en sus Grafías. Están ligadas a esa especie de meditación que él practicaba asiduamente utilizando los hexagramas del I-Ching como mantras disparadores. Entiendo que el I-Ching no está ligado a la astrología.

C: No necesariamente tienen que existir doce grafías para que se demuestre la conexión astrológica. Tampoco la astrología desecha al mantra ni está por completo divorciada del I-Ching, si bien son realidades muy distintas. Coincido, claro, con la percepción de su variedad babélica. Me acuerdo que en un momento viaja a Montevideo, a un congreso de guaraní.

Gr: Claro, porque el guaraní es un idioma que tiene que ver con el origen de nuestras culturas.

C: Una de las cosas que me parece terriblemente peculiar en Xul, es que si bien formula o tiene presupuestos pictóricos, no hay demasiadas citas, no es historicista. No le interesa para nada una historia del arte. Se deja atravesar por una serie de problemas absolutamente contemporáneos, universales, y que tienen su



parentesco, más allá de su peculiar estilo, con una cierta resistencia a la modernidad. Pienso en Aleister Crowley. Todos los personajes esotéricos de entonces advertían contra ciertos presupuestos de la modernidad.

Gr: Bueno, pero eso se daba porque algunos de estos personajes no estaban "aggiornados" de lo que era el movimiento moderno. Te puedo citar a Piet Mondrian, que era teósofo, miembro muy activo de esa sociedad. Y en algún momento Mondrian encontró que sus ideas de la abstracción, que las fundamentaba en la teosofía, no eran aceptadas por sus pares. Luego abandonó ese movimiento porque su arte no generaba respuesta alguna entre los teósofos oficiales. Hay un episodio interesante. A Mondrian le interesaba mucho Rudolph Steiner.

C: A Xul también.

Gr: Uno de las pocas cosas que Mondrian conservara es un libro de Steiner. Mondrian relata que cuando publica su primer libro sobre neo-plasticismo, que edita Leonce Rosenberg en París, se lo envía a Steiner para conocer su opinión. Éste no le responde y Mondrian queda muy mortificado por esa descortesía. Me imagino que a Xul también le debería haber afectado que ninguno de esos místicos se adhiera a la visión del arte moderno como vehículo de cambio.

C: Hay un problema con el dogmatismo de grado, con la intensidad de la iniciación, incluso de la idoneidad. Otro teósofo fue Kandinsky. Creo, sin embargo, que primaba el dogmatismo de cada uno de los papas de las sectas sobre las que hablamos.

Gr: Pero no olvides que Kandinsky se va a Rusia en la época de la Gran Guerra. Después de la revolución dirige una escuela de arte y, cuando la situación se le complica, emigra a Alemania y se convierte en profesor de la Bauhaus.

C: Sí, me acuerdo que en tu libro hay una

postal que le manda Xul al padre, una pantomima de abstracción.

Gr: En un boceto de alguna pintura de Kandinsky que Xul saca del almanaque del Blaue Reiter.

C: Pero fijate que es como decíamos hace un rato: absolutamente siglo XX, no tiene ningún rasgo decimonónico. Porque en ese sentido Torres-García sí es un pintor absolutamente historicista. Hace un recorrido que Xul no hace. Gr: Es que a Xul no se le puede adjudicar el canon del pintor. Es un como si fuera un "libero". Bruzzone: ¿Cuándo pensás que se lo empieza a rescatar a Xul?

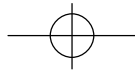
Gr: Después de muerto. Se le hacen exposiciones y lo demás. Lo ayudó mucho Borges.

C: Yo leí, en el trabajo tuyo sobre Xul y Borges, algo que me repetía Adolfo de Obieta, y es la muy buena relación que había entre Macedonio y Xul, y que Borges negó siempre.

Gr: Fue una amistad excelente, y Macedonio cita a Xul con gran detalle. Además están las cartas de Macedonio a Xul, que son muy instructivas, se encuentran en el archivo del Pan Klub. En cuanto a Borges, dicen que era un tipo complicado, con sus predilecciones. Está la famosa historia con Gombrowicz, con quien nunca se habría puesto de acuerdo. No te olvides que en una época -en los '50 o '60- un cierto sector de la inteligencia argentina odiaba a Borges; se lo consideraba escritor de la alta burguesía vacuna. Recordá las cosas que los escritores de izquierda escribieron sobre él. Es que Argentina siempre fue un país muy dividido, muy fragmentado. Y Xul, que era un artista que quería unir el mundo desde la Argentina, se colgaba del paraguas para estar afuera y no sufrir los embates. Quería construir un mundo, la sociedad perfecta, la obra de arte colectiva, el nuevo idioma para América, etc, mientras la mayoría se sacaba los ojos.

B: ¿Es verdad que Xul fue peronista?

Gr: Me parece que él fue peronista ya que se



preocupaba por el destino de las clases más bajas; esto le generaría algunas diferencias con Borges. Pero sobre este tema no dispongo de muchos elementos objetivos.

C: A mí Bioy me contó algo por el estilo.

Gr: Una vez leí una nota de Bioy en La Nación, en que decía que la relación entre Xul y Borges era una exageración. Sin duda Bioy lo dijo porque le convenía. La relación Borges-Xul fue muy importante y creo que los dos sacaron ventaja.

C: Totalmente. Creo que en el caso de Xul, sobre todo publicidad, y en el caso de Borges...

Gr: Presiento que hubo un intercambio profundo entre ellos hasta fines del '40. El tema de la publicidad, que se produce cuando Borges comienza a ser un favorito de los medios, es muy posterior. Te recuerdo que en la revista Continente, de fuerte contenido peronista, aparece un texto de Borges sobre Xul. Sólo Xul pudo producir un milagro semejante.

C: Insisto en que Borges tomó más cosas de Xul que Xul de Borges.

Gr: Es probable. Aunque creo que la heterotopía tiene que ver con Borges, lo mismo que los laberintos. Es verdad que Xul no pintaba laberintos, ya que en sus cuadros siempre podés salir. Te podrá costar trabajo subir, pero que subís, subís siempre. Porque la ascensión es un tema clave en su hermenéutica; un esotérico de ese calibre no podría negar la posibilidad de que cualquier ser humano que se lo proponga pueda ascender (en el sentido espiritual). Podría llegar a ser muy difícil cuando estás ahí abajo, muy abajo, pero siempre aparecerá una escalera que te conduzca hacia un nivel superior. Porque si no fuera así, el mundo no tendría razón de ser.

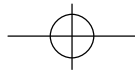
Xul vivía muy aislado en una sociedad donde no se le daba participación y sus contactos, por ejemplo con el grupo de la revista Sur, eran mayormente sociales. Él poseía una cultura muy amplia, una importante biblioteca... Borges era el único de los intelectuales con quien compartía intereses.

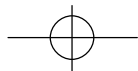
C: Más que un destino compartido.

Gr: No te olvides que cuando Borges estuvo en España escribió mucho sobre el expresionismo alemán. En Suiza aprendió alemán para estudiar filosofía. O sea que se encontraron dos almas gemelas. Cuando Borges regresa a Buenos Aires casi al mismo tiempo que Xul, encuentra en Güiraldes un tipo culto y que escribe bien sobre el campo. Y el criollismo se convertirá en un primer gran tema para él. Con Xul posee muchas cosas en común, dominaba el alemán y había vivido en la Munich de la posguerra. Borges, en esa época, no había viajado tan lejos.

C: Sí, hay una mezcla. Además, toda una cercanía a las máquinas, no sé si a un futurismo, pero sí emerge una estética de la máquina en Xul.

Gr: Seguro, la arquitectura es una máquina. Porque todas esas cosas que están en desequilibrio, esas cuadros en que la escalera termina ahí y no se sabe cómo continúa; todo ese mundo de Xul está más allá del equilibrio en el sentido clásico. Xul fue un gran deconstructor anticipado, y sobre esto, no habría que olvidar la conexión de Xul con Klee. La deconstrucción, en Xul, es parte de esa manera singular de mirar el mundo. Siempre miraba por el lado que no "tenía" que ver, quizá sea por eso que Xul es, sin duda, el gran "heterotópico" del Sur.



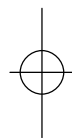
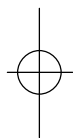


# ¿Tenés frío?

venus te abriga por dentro y por fuera

Medias calentitas, dulces caseros, poesías, objetos de placer.  
Para pasar del invierno a la más bella primavera.

[www.proyectovenus.org](http://www.proyectovenus.org)



## Excursión Mental

Comunicación Visual

Diseño Web  
Diseño Gráfico

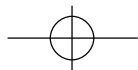
[www.excursionmental.com.ar](http://www.excursionmental.com.ar)  
[excursionmental@hotmail.com](mailto:excursionmental@hotmail.com)

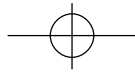
## Maletti Zanel

arquitectos

Proyectos  
Presentaciones digitales

Pte. Uriburu 1711 5° 1  
tel/fax 4803-4552  
[mz\\_arqs@movi.com.ar](mailto:mz_arqs@movi.com.ar)





# La parte del león y las golondrinas ¡De eso sí se habla!

Parte II / III (Cont., ver ramona 24 "Premios, salones y castigos")

por Mariano Oropeza

Cuenta la leyenda que después de recibir la distinción máxima de una universidad norteamericana Marlon Brando, ante la mirada atónita de decenas de universitarios y periodistas, bajó el cierre del pantalón y se masturbó con calma. Esta famosa anécdota tal vez inventada en algún teclado o sólo distorsionada entre los admiradores del actor obliga a pensar sobre los sentidos de premiar. Derivaciones, quizá juegos de palabras, pero que connotan una importancia crucial en un año en que los premios a las artes visuales aparecen como un vago recuerdo de mundos extraños.

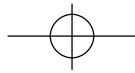
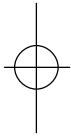
En la actualidad se atraviesa una difícil situación en la cual varios premios privados están suspendidos "por falta de condiciones" o en donde el premio del salón nacional de la edición 2002 se encuentra en veremos y a continuación con piadosos puntos suspensivos. Si uno busca en el significado semántico de la palabra premiar se encontrará que es la recompensa por algún mérito o servicio. La pregunta siguiente constituye averiguar qué cosa intentaron los distintos premios tanto privados o oficiales "recompensar". Algunos arriesgan y expresan que se reconoce a la "obra del momento". Por lo tanto se acerca a la idea de que es una retribución hecha a una iniciativa acotada en tiempo, espacio y materia.

Sin entrar en finas distinciones otros implicados señalan que los premios constituyen la oportunidad de reconocer la labor creativa de un artista a lo largo de los años. Una forma de retribución a los "esfuerzos e incomodidades" en que

los artistas parecieran vivir a diario. Esta última propuesta conlleva una polémica dilatada entre los organizadores de concursos.

"Muchas veces" en los salones nacionales ocurre que "en los grandes premios de honor la obra presentada por cierto artista no debería ser puesta en un escalón superior. Sin desmerecer a aquellos artistas que pueden tener logros relevantes en una larga trayectoria se tendría que ponderar en los premios a trabajos actuales de los participantes", afirma el curador de los dos últimos salones, Gustavo Vásquez Ocampo. El funcionario del Palais de Glace propone que los premios deberían apuntar a destacar la obra presentada en la circunstancia, como queda explícito en la reglamentación del salón municipal y de muchos premios privados, para no "caer en la tentación" de cierto gesto "caritativo" con algunos artistas de extensa carrera.

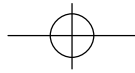
Ahora hagamos una pequeña digresión para sumar algunos datos sobre el salón Nacional de Artes Visuales. En primer lugar se recuerda que el premio más importante de los salones nacionales, el "Gran Premio Honor", incluye para los mayores de 65 años una pensión vitalicia. A los demás galardonados se les adquiere la obra, que pasa a pertenecer al patrimonio de salones nacionales del Palais. Una modificación reciente en los salones, "en el marco de una modernización que acercó a nombres como -Marta- Minujin o -Josefina- Robirosa" sostiene Vasquez Ocampo, es que se permite a los artistas participar con menores restricciones a la opción de premios. Hasta el 2000 los ganadores únicamente podían acceder a lauros superiores en el rubro. A partir de la penúltima edición los premiados tras un lapso de diez





años pueden volver a aspirar a cualquiera de los premios en la misma categoría. ¿Cómo hacer que los premios nacionales no se conviertan en meros actos de filantropía?. Aún más cuando según Jorge López Anaya "los premios oficiales se arman en complejos grupos de poder con la activa intervención de las asociaciones de artistas". De todos modos el crítico enseguida remarca que no debe verse una modalidad en las instituciones de "repartir" premios con intenciones benéficas. López Anaya argumenta que esta visión es poco certera ya que "en estos momentos los premios ayudan a paliar las deficiencias económicas, la ausencia de ventas, de falta de trabajo y de espacios de exhibición y circulación. Le otorgo al premio una función de recompensa pero nunca algún tipo de acción bondadosa". Y recuerda su caso personal en donde las pensiones oficiales otorgadas a su padre, el grabador Fernando López Anaya, le permitieron a la familia "una vida digna en momentos mucho menos críticos del país". Todavía él revive con ternura las colas en los bancos junto a la hermana a fin de percibir los subsidios estatales. Detrás de los rumores de "arreglos" López Anaya sostiene que se imaginan las teorías conspirativas "típicas de nosotros". Comenta satisfecho el caso en que siendo profesor en una escuela de arte invitó a un asado a críticos y alumnos. En un "lindo" encuentro los estudiantes pudieron "saber" que ninguno de los críticos recibía dinero o presiones para escribir a favor de algún artista. A manera de prueba muestra orgulloso los casi 800 nombres que aparecen en su historia del arte argentino. Y luego de la pregunta sobre su intervención en el premio Banco Nación 2000 que obtuvo Jorge

Macchi, alguien que reconoce explícitamente el apoyo del crítico en sus comienzos en la década del 80, vino el descargo final: "hay una especie de leyenda negra sobre mi persona, y bueno, no soy un santo pero tampoco una bestia (se encoje de hombros). No me enriquecí, nunca vendí una obra de arte, nunca cobré una comisión de alguna galería y eso se puede preguntar con facilidad a cualquiera. Este año alguien me ofreció que venda sus obras en ARCO -la exposición anual de galerías en España- y yo le dije que hacer algo así sería romper con mis convicciones. Tengo una sólida producción teórica y en la prensa de cuarenta años. Además yo soy uno de los críticos más viejos junto a -Fermin- Févre y -Jorge- Glusberg (N.de R.: preguntamos: ¿Algo así como los tres mosqueteros?). Sí, (risa leve y enseguida cara de preocupación) pero no somos muy amigos, somos como diferentes. Mi tarea es escribir, estudiar y realizar alguna crítica, esa es mi labor". Fin de cita. En algunos premios privados se proyectó sólo premiar a artistas menores de 40 años. La movida era eludir los resultados de los "tradicionales" premios que "van detrás de los más reconocidos, de los hit". Sin embargo en la última edición de los premios a la plástica de la Fundación Klemm, de escaso valor monetario pero de amplia difusión y oportunidades de circulación, se tuvo que ampliar el rango etario sin salvedades. Fernando Ezpeleta, estrecho colaborador de Federico Klemm, explica que "la tendencia de nuestros premios era eliminar los límites de edad. Muchos premios instituidos estaban formados para premiar trayectoria y nosotros no queríamos esa opción en un principio. Pero luego nos dimos cuenta que los artistas deciden a qué



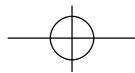
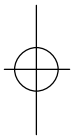
premios presentarse por los criterios de selección, la trayectoria de los jurados y los perfiles de los artistas plásticos convocados. Por lo tanto se demostraba la inutilidad de poner limitaciones de edad cuando entre los objetivos de un premio debería estar el reconocimiento mutuo entre los consagrados y los noveles".

Hasta el momento no se diferencian los premios privados y los premios oficiales. Pero en verdad en la práctica demarcan dos diversos objetivos. Por lo menos es lo que comenta López Anaya quien señala que "los premios privados deben apuntar a la circulación internacional y limitados a los reconocidos. La propuesta es moverse hacia el circuito exterior. Los premios oficiales son para reconocer la trayectoria y sirven al estímulo de los jóvenes y en el despegue de los artistas dentro del medio local". Para el curador del salón nacional Vásquez Ocampo en cambio esas funciones dejan de ser disímiles y sin renunciar a "una continuidad histórica" con el Salón Nacional 2000 se realizó una destacable experiencia en París con una muestra integrada por una gran cantidad de seleccionados y premiados.

Una movida loable de un premio con una larga lista de nombres y olvidos -por ejemplo el triste rechazo de Antonio Berni en los 30 pero con brillos como la distinción a Raquel Forner en los 50 con un jurado aún atravesado por el clasicismo y conservadurismo habitual de los salones nacionales de la época- que parece un motivo suficiente para discutir las posibles áreas de influencia de los premios oficiales debido a la jerarquía que podría derivar de un reconocimiento público. En este sentido apunta Marcia Schwartz que "el resultado de ciertos premios privados da pudor recordarlos. Si me dan alguno de esos premios me mato de la risa,

nunca lo computo. Hay premios de empresas que son ridículos y en donde sólo interesa el marketing. Hubo uno organizado por Lufthansa y el Goethe, con un gran cartelón publicitario en la puerta del Museo -Nacional de- Bellas Artes, que andá a saber cuánto cuesta, y que el primer premio era un viaje a Alemania y el segundo un libro de arte alemán. Todavía me acuerdo la cara de -Alfredo- Prior con el libro en la mano. (y mira una de sus obras en la pared) Aparte, los otros que son de grandes sumas dan un montón de plata al primero, que sale en todos los diarios, y a los demás unos diplomas chotos".

El primer ejemplo que se le ocurre a Schwartz para detallar estos premios son las distinciones de la principal banca estatal. "Me pareció un bochorno eso de los premios Banco Nación. Todo ese despliegue de tecnología y encima la cantidad de trabajos con el tema de las torres de allá y nada de lo que pasaba acá en diciembre. Tremendo. Se me revolvía el estómago. Fue de una hibridez absoluta pero sabía que iba a ser así. Y en medio los funcionarios, corbata y vasito en la mano, que no se sabía si seguían. No había artistas en la inauguración, entonces digo, ¿qué representatividad tenía eso?. Ninguna. (y con aire reflexivo) Era una verdadera fiesta menemista, un gastadero de plata mientras los artistas se matan para mandar la obra y a muchos los rebotan. Cuando se inauguró el -Museo Colección- Costantini tampoco había artistas. Aquello o esto no tienen nada que ver con el arte". De esa noche recuerda que las "tarjetitas" de invitación habían sido repartidas en una proporción "1 a 10": una a los artistas y "9 y medio" a funcionarios, arquitectos y críticos. Como una posible argumentación a favor de las iniciativas privadas López Anaya,



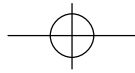
mentor del premio Banco Nación, dice que en los premios privados se dan otras ocurrencias que permiten incluir expresiones contemporáneas. En coincidencia con Ezpeleta reflexiona que "en los premios privados siempre aparecen otras dinámicas. Por ejemplo los premios Marcelo de Ridder, antecedente de los premios Costantini o Fortabat, fueron otorgados a los nombres señeros del realismo de los 70. Un caso es el premio en 1978 a Jorge Alvaro. En cambio en los premios nacionales u municipales existe una comprobable organización para manipular, según me confiaron los funcionarios a cargo, ya que muchas veces son las pensiones de por vida lo que está en juego. Y eso deja afuera del reconocimiento a los artistas innovadores de una época".

"En un trabajo que hice en los 60 ya veía que los premios privados organizados por gente como -Jorge- Romero Brest junto a jurados informados y actualizados tenían una calidad mayor a los oficiales", aporta como prueba López Anaya. Basado en este antecedente histórico y en experiencias cercanas en el tiempo, con el ejemplo de los aportes de Fernando Farina al frente del Museo Juan Castagnino, el crítico organizó a pedido del primer ministro delarruista y en ese momento presidente del banco Nación, Crystian Colombo, el premio Fundación Banco Nación.

Vale la pena reseñar los objetivos de este premio ya que expone de manera clara las derivaciones que tuvieron los premios en la década del 90. Un momento en que alcanzaron un alto impacto tanto por el capital simbólico como por el capital económico en juego a la par que las empresas comenzaron a participar en el diseño de políticas culturales. "Cuando escucho la palabra cultura desenfundó mi billetera" se

había transformado en el slogan de batalla de las analistas de mercado de la década pasada. La actual semioesfera pareciera que no permite avizorar un cambio aunque la "real realidad" de las cacerolas callejeras reinstauren ese "algo" en su lugar.

Volviendo a los premios las innovaciones que trae el premio Banco Nación confluyen en la preeminencia de un primer premio importante de 30 mil pesos sobre los demás, la exigencia de la presentación de un proyecto de la obra, la apertura irrestricta a jóvenes y consagrados, una composición de jurados exclusivamente de especialistas y un planteo de un arte "sin disciplina" o sea sin la tradicional separación en géneros. Claro que estas innovaciones en aras de una "modernización" no fueron gratuitas rememora López Anaya. Los principales problemas que casi lo obligan a renunciar fueron "las gestiones de las asociaciones de plásticos que decían que no ponía pintura cuando lo que iba a ser seleccionado, si existía, era la buena pintura" y las críticas hacia un "un supuesto internacionalismo imperante" impulsadas por "quienes opinan que habría un temática típica nacional de pintar únicamente gauchitos o un arte de los argentinos como dice -Ignacio- Nacho Gutiérrez Zaldivar. Aunque admito que si hay una tonalidad nativa pero nunca (respira profundo), nunca un tema". Sobre la composición de los jurados es una pregunta capciosa para López Anaya. Su exigencia es que sean "gente con criterios amplios y conocimientos probados. Gente transparente, limpia, que no tenga intereses espurios". Ezpeleta agrega que "cuando se arman jurados se piensa que los grupos no sean antagonicos, que tengan intereses intelectuales convergentes y cursos y tendencias que concuerden con el ámbito del premio.



La verdad no interesa mucho si son artistas o especialistas o críticos".

Sin embargo varios artistas expresan que estas opiniones son exponentes de un momento en que los críticos "se creen Silvia Süller", acota Schwartz con pasión. Sin empacho y sin discreción dispara que con "los críticos pasa mucho más eso de amigos y parientes interesados. Entre los artistas se da otra afinidad por cuestiones generacionales o de compañerismos o de estilos. Pero en los críticos está primero la obsecuencia y no nos olvidemos del tema de la guita. Los catálogos cuestan 500 pesos y los tipos tienen una clientela que defender. Los únicos que sacan plata hoy en el arte son los críticos. Ellos viajan, curan y organizan concursos, no los artistas. Por ejemplo en el último Estudio Abierto -organizado por el gobierno de la ciudad- facturan los críticos y a los artistas se le pide su laburo gratarola. Terrible. Los críticos se ponen en estrella. Mirá si será así que algunos artistas hicieron obra sobre las imágenes de los críticos. Una locura. Y lo que no se enteraron o no quieren saber los críticos y sus amiguitos artistas es que el sustento del circo son los miles de otros artistas de todo el país que está haciendo cosas". "Si tengo que elegir que me juzguen para cualquier premio me gusta siempre el juicio de los artistas porque conocen la materia que trabajo. Yo no juzgo un estudio crítico, porqué van a evaluar los críticos una obra mía. No están capacitados, (y con "je, je, je" sostenido) si hay casos en que gracias al marido escriben en un diario. No saben hacer. Entonces valoran cosas como la prolijidad, la terminación, una cosa de secretarios de oficina de cuarta. No saben de la libertad, ni de la técnica", argumenta la artista. Otra cuestión que se presta a polémica es la destrucción de las

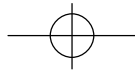
fronteras de los géneros en los premios, un rasgo que suele ser característico de las distinciones privadas. Los géneros se encuentran definidos en los clásicos rubros del salón Nacional: pintura, escultura, grabado y dibujo. Luego se incorporaron al salón arte textil y arte cerámico y más recientemente fotografía, instalaciones y artes electrónicas.

Varios artistas hablan de que la disolución de las categorías fomenta "un vale todo en donde en medio de la confusión nada se distingue". Los defensores del relajamiento de las disciplinas contraponen de que es una suerte de oposición a fundamentos "tranquilizadores y autoritarios" del arte occidental y que de esta forma se coloca bajo sospecha "poéticas y prácticas complacientes". Vásquez Ocampo despunta un problema aledaño en los salones nacionales con las disciplinas ya que en categorías como arte textil y arte cerámico afirma que siempre participan un grupo excesivamente limitado. "En el caso de cerámica o textil poca gente interviene y se debería replantear la función del premio. Me llama la atención que sean 40 o 50 personas las que participen en cualquier edición y son los mismos veinte nombres seleccionados los que se repiten año por año. En estas categorías los premios entran en algo muy cercano, muy familiar". El funcionario público propone una fusión de rubros o la entrega en estas disciplinas "sospechosas" de premios bienales o trienales. Schwartz acompaña la idea de que las categorías "son superarbitrarias. Las viejas separaciones en disciplinas son difíciles de evaluar en el arte contemporáneo. Yo trabajé durante mucho tiempo en pasteles y no podía enviar la obra a ningún premio. Claro que lo que no quiero es que si había seis premios saquen alguno por eliminar las categorías.

Si hay seis que sigan los seis". Este es un temor recurrente en los artistas consultados que presienten que la eliminación de las categorías implica la reducción del número de premios. Hasta el momento se pudo confirmar tanto a nivel municipal como a nivel estatal que nadie piensa en la eliminación de las categorías en los galardones oficiales aunque existen propuestas para establecer los llamados a concurso en lapsos superiores al año.

Números y no números. En las últimas ediciones del premio Banco Nación se presentaron casi 600 trabajos, un número similar de concursantes aparece en otros premios privados, y se eligen poco menos de 50 con posibilidades de distinción. En los premios oficiales como el salón nacional son alrededor 2000 obras las que se presentan a todos los rubros y se seleccionan unas 200 para premiar. ¿A donde va toda la gente que no es seleccionada? Porque si coincidimos con López Anaya y Ezpeleta en que una parte sustancial de los premios es fomentar la circulación de la obra de los artistas habría una enorme cantidad de artistas-golondrinas que sobrevuelan los campos de legitimación. Todos los consultados afirman que a pesar de que los premios cedieron el relevante rol legitimador del arte moderno aún "subliminalmente o de forma residual", indica Vásquez Ocampo, actúan como catalizadores del trabajo de los artistas. Quizá entre la escuela, la galería, la crítica, los marchands, los curadores y, ahora, los coleccionistas, los premios siguen siendo un poderoso instrumento de visibilidad, aceptabilidad y asimilación de utopías artísticas. Perdieron su faz de sacralizadores de artistas pero generan todavía una ilusión concreta en el actual contexto empobrecido difícil de relegar.

Pero con el ojo puesto en la importancia que destacamos en la obtención de un premio aparece de nuevo rotunda la pregunta de a dónde van los artistas que no pueden concursar. Eso lamentablemente está sin respuesta. "En los premios privados se ofrece mucha gaita, se presentan miles de personas para que elijan a 200 y queda una bocha de gente afuera. En los oficiales pasa algo parecido en cuanto a un montón de personas sin oportunidades de mostrarse. Habría que analizar qué pasa con los que quedan afuera, siempre son los mismos, miles que mandan y mandan. Ellos al enviar trabajos le dan un sentido a los premios. Pienso que los premios se deberían repartir mejor para que no se terminen la mayoría con la nariz contra el vidrio. Porque no se hace algo más amplio y participativo, que tenga al menos la posibilidad de exponer el tipo que no fue seleccionado. Y es un fenómeno de exclusión que se viene repitiendo y que merece un estudio sociológico. Son mil que quedan afuera, que se preparan a full y tac, quedan tecleando. Y adentro terminan los pocos que tienen galeristas o críticos amigos, y los de afuera qué son, ¿mierda?, ¡no!", indignada dice Schwartz. "El circuito de la plástica expulsa a los que no ganan premios, a los que no exponen, y es muy diferente el tipo que puede exponer al que es sistemáticamente ignorado en los espacios formales y no formales", detalla Ezpeleta quien opina que los premios en nuestro país constituyen más un castigo que una distinción por una serie de connotaciones negativas como la del carácter de "exclusividad". En un medio ávido de premios y castigos, sólo España tiene un número cercano a la cantidad de distinciones que se ofrecían tanto privadas como públicas antes de la hecatombe financiera, cerca de



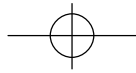
diez o quince por año, los artistas-golondrinas se ven condenados a "un círculo chico que tiene entre otras causas que hay un montón de gente que no gana nunca premios. Pero el círculo es chico porque pocos nombres nefastos quieren que se mantenga así. Ellos hacen un embudo en un circuito de chupada de orto que es lamentable", remata en términos gráficos Schwartz.

No deja de ser cierto que amerita un serio estudio sociológico que puede comenzar con un mail que circula entre los alumnos del IUNA y demuestra los supuestos contubernios y tramoyas entre jurados y premiados en los salones oficiales a la manera de un didáctico cuadro sinóptico. Lo que no puede excluirse es una profunda revisión de los mecanismos de los premios, se sueña aunque sea en los oficiales y con la esperanza en los privados a conciencia, para que se agrande la parte de león del campo artístico. Alguna vez las golondrinas deberán construir en la tierra un justo verano.

El cierre de la nota sobre premios no quiere perder de vista la actualidad de los premios nacionales. Como se sabe hace pocos meses varios ganadores de los premios salón nacional, representados por el ganador de fotografía Alfredo Pavón, reclamaron ante la secretaria de Cultura de la Nación la efectivización de los premios edición 2001. Una serie de entuertos administrativos, falta de conducción hasta febrero y problemas presupuestarios entorpecieron la concreción de los pagos calculados en un total de aproximadamente 108 mil pesos a los premiados y 54 mil pesos a los jurados. Este es el único gasto a cargo del Estado y a que los demás corrieron a cuenta y orden de la Asociación Amigos del Palais de Glace e incluyeron inauguración, catálogos y algunos viáticos. A fines de mayo se llegó a través de la

Defensoría del Pueblo a un acuerdo entre la secretaria, por intermediación directa del subsecretario, Rodrigo Cañete, y los artistas que establecía un lapso de treinta días hábiles para saldar la deuda. Genoveva Baylet, quien se encargó de manera estrecha del problema en la subsecretaría, afirma que se empeñarán los mayores esfuerzos en una situación delicada debido "a los recortes en el área hechos en el gobierno anterior" y a las "desprolijidades y retrasos que ocasionaba el hecho de que el secretario de la gestión pasada -Darío Lopérfido- desempeñaba sus funciones en Balcarce 50". Fuentes del palacio de la calle Alvear, sede de la Secretaría de Cultura de la Nación, aseguran que las "desprolijidades y retrasos" en los pagos de los premios nacionales se originaban en la imposibilidad concreta de afrontar las obligaciones debido a que el presupuesto 2001 se había "esfumado" en pocos meses.

En cuanto al futuro del salón nacional Baylet arriesga que "es la intención manifiesta de Cañete de que se realice en el 2002 pero va a pesar fuerte la cuestión presupuestaria. Nosotros estamos usando el dinero de este año para pagar los premios del año pasado y eso seguro que va repercutir en la organización. Es más, se está evaluando si conviene hacerlo bienal, si conviene alternar los rubros. Hay que pensar las variantes porque no vaya a ser cosa que no podamos hacerlo más si pensamos en el país real". Cualquier probable modificación debe partir de una comisión de especialistas, señala Baylet, por el hecho de que es una ley nacional de premios estatales la que debe modificarse. Aunque por el momento esa comisión, que tendría una sede tentativa en el Palais de Glace, está lejos de una conformación definitiva.

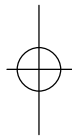
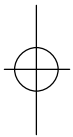


# Galería Ruth Benzacar

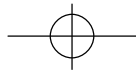
7 de agosto

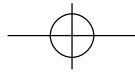
Esteban Lisa, de Arturo al Di Tella

Nuevo Espacio  
Nicolás Guagnini



Florida 1000  
Ciudad de Buenos Aires, Argentina  
CP: C1005AAT  
lu-vi: 11:30 a 20; sa: 10:30 a 13:30  
4313-8480  
<http://www.ruthbenzacar.com>





# Bahía de colores, blanca y multiforme

por Paola Vega

En Bahía Blanca, como en muchos lugares del interior del país (Rosario, Tucumán, Córdoba, etc.) están sucediendo hechos referidos al arte por demás interesantes, y que muchas veces no se conocen porque no hay un espacio donde relatarlos, y entonces sólo queda todo el flujo de información de lo que pasa exclusivamente en Buenos Aires. Por lo tanto esta idea de Ramona Federal es interesante e importante, ya que por fin hay un espacio para que se escriba sobre todos los movimientos artísticos que se están dando desde el interior.

De esta manera, hay varios aspectos por contar en lo que respecta a Bahía Blanca, a su presente y su pasado inmediato. Empezaría por lo que significa el arte tradicional en la ciudad, su historia, su trayectoria, el cual por muchos años fue lo único que se entendía por "arte", obra de arte, muy ligado a una estética renacentista e impresionista y que no abarcaba de ningún modo al arte contemporáneo. Duchamp y todo lo que vino después parecía omitido de la mirada, de la cosmovisión y de la historia.

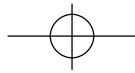
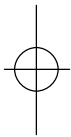
Este arte tradicional, por un lado, se podría decir que perdura, nucleado sobre todo en la Asociación Artistas del Sur, grupo con claro espíritu impresionista, que mantiene y defiende sus ideas, ya sea a través de los talleres que brinda como de las actividades que organiza. Por otro lado, también está el patrimonio con obras de artistas locales tales como Benardinelli, Di Renzo, Friedrich, Caló, etc. que están ubicadas en el depósito del Museo de Bellas Artes, que en estos momentos ha cerrado y en su lugar funcionan las oficinas de turismo

de nuestra Municipalidad.

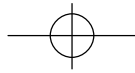
Con lo cual la conexión establecida con nuestro pasado inmediato es combatiéndolo o copiándolo, sin establecerse una relación de mayor naturalidad y fluidez reconociendo la importancia de estos artistas y contextualizándolos en el espacio y el tiempo en que surgieron, y augurando así un ida y vuelta con el presente. Se los debería recordar como parte de nuestra identidad, de nuestro pasado, de nuestra historia, aunque hoy tengamos otras maneras de mirar, otra forma de ver el arte, de un modo más general, más abarcativo, y en estrecha vinculación con lo contemporáneo.

Esta nueva visión sobre lo artístico tiene que ver con una ruptura que se viene dando lentamente desde hace algunos años y que se comienza a instalar gracias a la importante gestión del Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad (MAC) que desde sus comienzos se dedicó a mostrar y difundir obras de artistas actuales nacionales y extranjeros, como también locales, y creó un espacio de discusión que movilizó las estáticas ideas difundidas por la Escuela de Artes Visuales, la Universidad Nacional del Sur y desde algunos comentarios también el diario local La Nueva Provincia.

Así comenzó el debate y la discusión en Bahía Blanca, ya que además desde le MAC se generaron charlas, seminarios, clínicas, con artistas de Buenos Aires como Tulio De Sagástizabal y Graciela Hasper, y se pudo concretar la realización en el año 2000 de la Beca Antorchas de análisis y producción de obra con la presencia de Jorge Macchi, Mauro Machado, Fabián Lebenglik, y este año se va a desarrollar la segunda Beca también el marco de la gestión del MAC con la Fundación Antorchas y vienen







Pablo Siquier, Tulio De Sagástizabal y Marcelo Pacheco.

Desde un grupo de alumnos y profesores de la Escuela de Artes Visuales se organizaron también clínicas, viniendo a la ciudad Diana Aisenberg, y Gumier Maier, y colaborando esta acción en la continuación de los debates y la circulación de las obras.

También se generaron propuestas desde el ámbito privado como lo es Espacio Vox (centro cultural donde se organizan muestras, eventos, recitales de poesía, etc. dirigido y mantenido por el esfuerzo de artistas, poetas, etc. ) que convocó a la artista Marina de Caro a dar una clínica sobre la metodología y la practica en la construcción de la obra de arte. Marina a su vez, fue importante en la gestación de un espacio de muestra, de exposición en Buenos Aires de artistas bahienses que fueron a mostrar sus trabajos en la Casona de los Olivera bajo la curación de Marcelo De La Fuente, generándose así un diálogo, un canal de encuentro, de acercamiento.

Así como se amplió la información, surgieron también lugares donde se brinda la posibilidad de mostrar obra (además del MAC), tanto de artistas locales como nacionales, como Espacio Vox, la Alianza Francesa, Bolsa de Cereales, Bolsa de Comercio, Biblioteca Rivadavia, y lugares alternativos, como bares, negocios de todo tipo, locales en desuso y casas de amigos.

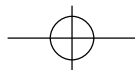
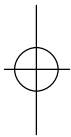
Pero a pesar de todo, los artistas seguimos moviéndonos casi exclusivamente de modo individual, no hay muchos grupos de trabajo, podría nombrar sólo a dos que conozco además del que nombré nucleado en torno a Espacio Vox: uno conformado por cinco artistas

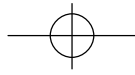
(Rosemberg, Miconi, Culaciatti, Biondi, Sabatini) con el proyecto de mostrar obra en bibliotecas barriales interactuando con la gente del barrio, y otro el agrupamiento llevado a cabo por la artista Lucía Bianco que consta del enlace de textos de poetas locales con ilustraciones de artistas también locales, dándole el nombre de Ediciones Pastiche y reuniendo a todos los participantes en la presentación de la misma editorial.

Lo que aún no se ha subsanado es la falta de registro y de difusión en la prensa local de lo que sucede en el ámbito artístico. El diario de la ciudad La Nueva Provincia omite escribir sobre arte, sólo se dedica a informar (y a veces) sobre fechas de inauguración, horarios de muestras, etc., aunque ni siquiera de todos los lugares sino sólo de algunos. No hay tampoco un espacio de crítica, ni de debate, ni de difusión certera. De todos modos es para destacar una guía de eventos que hace un par de años se edita en nuestra ciudad por jóvenes diseñadores cuyo nombre es Trane, se preocupa en difundir las actividades culturales, aparecen obras de artistas locales, y comentarios en papel y en la web.

Bueno, hasta aquí la visión general de lo que sucede en Bahía Blanca, intenta ser una infografía del arte en esta ciudad, más adelante, en próximos números voy a hablar de proyectos artísticos puntuales que circulan por la ciudad.

Colaboraron en brindar datos para la elaboración de esta nota: Zulema Galarraga, Lucía Bianco, Mónica Zalla, Marta Chamorro, Verónica Valli. Gracias.





# Azul phtalo

Gestación y desarrollo de un agrupamiento de artistas clave en las artes cordobesas.

**A**zul phtalo nace en julio de 1998. Su formación fue variando, no mucho, pero Nora Saram Soledad Sánchez Goldar, Carolina Vergara, Soledad Simón y Josefina Assumma, continuaron hasta el 2001.

"Nos juntamos el el 98, con la idea de hacer escenografías básicamente; una parte del grupo viene del teatro, y la otra de plástica. Nos conocimos trabajando en una obra de teatro, y de ahí salió el grupo".

Con Azul phtalo logramos una identidad que nunca habíamos logrado en un grupo de Córdoba, si bien hay muchos grupos de producción independiente locales, la gran mayoría trabaja individualmente su obra.

En Azul phtalo todo se hacía en forma grupal, decidíamos todo en conjunto, los conceptos a trabajar, los colores, los materiales, las formas, y eso nos identificaba porque no prevalecía la idea de una u otra, era un grupo de trabajo y así se trabajaba.

La búsqueda se centró en tomar espacios que no formaran parte del circuito local y trabajar con otros artistas realidando grandes muestras y fomentando la interrelación de los lenguajes. Este trabajo fue muy lindo y se concretaron tres muestras en Córdoba.

Ojos inmensos (1998, en una casa tomada junto a 10 artistas)

Doble atentado (1998, en una fábrica abandonada junto a 25 artistas)

Fecha de vencimiento (1999, en un boliche gay junto a 20 artistas)

El trabajo fue muy intenso, requirió mucho esfuerzo para organizar, (tarea que asumimos como grupo en la primera muestra y compartimos en las dos siguientes), eran además una gran inversión económica que nunca se lograba recuperar.

Siempre emprendimos los proyectos con una gran satisfacción y alegría aunque a veces el cansancio nos ganaba, pero estábamos

haciendo lo que queríamos y demostrando que el arte no pasa sólo por unos pocos lugares, que hay arte a la vuelta de tu casa, que hay lugares que dejaron de funcionar, pero por ese día, por ese instante era de vuelta algo dentro de la ciudad, no abandonado o marginado; queríamos también lograr una unión entre los artistas y trabajar en conjunto con músicos, bailarines, teatreros, fotógrafos, eso hacía que el público fuese variado y no siempre los mismos. Demostramos que haciendo grandes eventos era todo más fácil para todos y teníamos mayor repercusión. En estas 3 muestras se trabajaba siempre con un mismo disparador, todos usábamos el mismo tema o texto que generaba una unidad temática, aunque el público desconociera su existencia.

A finales de 1999 viajamos a México, donde entablamos contactos con artistas de allá, de quienes recibimos mucho apoyo; gracias a Maris Bustamante (performer) y Manola Samaniego (Curare, Espacio crítico de las artes).

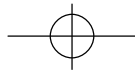
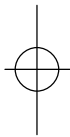
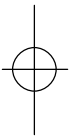
Llegamos al Museo Ex Teresa Arte Actual, donde conseguimos participar de un encuentro de performance (Jornadas de liberación del oxígeno) que se realizaron en febrero.

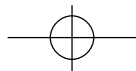
Nuestro paso por el Ex Teresa se llamó Almorzando con Mirtha Legrand, y fue una instalación y performance.

Todo lo diferente comienza a ser normal....

De vuelta en Córdoba, salió una muestra en el Centro Cultural España Córdoba, un lugar muy lindo, que nos dió la posibilidad de bajar a tierra ideas bastante ambiciosas, que no hubiésemos podido realizar sin el apoyo económico de ese espacio. Se concretó Cincoalcubo junto al músico Yamil Burguener.

Empezábamos a movernos dentro del circuito, pasamos de trabajar en espacios marginados al CCEC (lugar reconocido por el arte cordobés). Ese mismo año nos presentamos en el

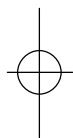




Goethe Institut a una convocatoria de carpetas para una muestra que curó Laura Batkis. Dentro de los 5 seleccionados quedó Azul phtalo, rehicimos Almorzando con Mirtha Legrand. Al año siguiente convocadas por el mismo instituto inauguramos su nueva sede, con una instalación que ocupó todo el espacio. Este fue el último trabajo de Azul phtalo, desde 2001 que el grupo no ha realizado ninguna otra intervención.

Para concluir estaría bueno decir que el arte puede estar en cualquier lado, que hay que hacer. Azul phtalo trató de generar arte en cualquier espacio que estuviera dispuesto, trabajando siempre en equipo y demostrando que no hay galerías que legitiman a los artistas sino que cada uno se legitima a sí mismo.

Azul phtalo



# Página/12

## Artes Visuales

Nora Dobarro

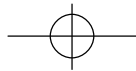
Sección Artes Plásticas

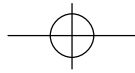
Diálogos sobre obras y proyectos

Encuentros 1 vez por mes

todos los martes

en Bs. As.: Tel 43 13 28 92  
en Córdoba: Tel 0351 155 50 15 89  
mail: ndobarro@yahoo.es





# Rompiendo la cubetera

Buscando referentes para romper el pensamiento apolillado

por Benjamín Aitala desde Olavarría

Como la cosa venía demasiado tranquilo por estos lares, y cansados ya de lo poco que acontecía en Olavarría, decidimos no seguir esperando y generar algo desde nosotros y para nosotros.

Entre las cosas que creíamos necesarias para los artistas olavarrrienses, estaba una nueva mirada y un nuevo pensamiento que quiebre con la cubetera que estaba rodeando nuestro ya apolillado pensamiento (y sí, la ciudad adormece) Así que nos reunimos (con dos amigos artistas) y decidimos hacer una clínica de análisis de obra. Propuse a Diana Aisenberg como docente, a la que no conocía, pero tenía muy buenas referencias de ella, no solo como docente sino también como persona.

Le mandamos un mail con la idea de lo que pensábamos hacer, dio su ok y los melones ya empezaban a acomodarse.

Presentamos un proyecto a Cultura, que se copó con la historia, convocamos a la gente, e invitamos a artistas amigos de la región (Bahía, Tandil, Chillar, Mar del Plata), para tener miradas, obras y opiniones diferentes como para enredar discusiones.

El grupete que se reunió en el museo fue más que importante, unas cincuenta personas entre estudiantes de arte, profesores, escritores, pintores, artesanos, escultores, iniciados y curiosos en general todos en la misma tabla.

Se presentó Diana, explicó como sería la historieta, cuáles las reglas del juego y arrancamos a ver las obras que habíamos llevado cada uno. Claro hay quienes huyeron despavoridos ante laburos como el de José, que desparramó en el

piso de una de las salas del museo una colección de "objetos personales" que acomodaba a medida que los sacaba de su bolsito de viaje, o con las obras de Jorge en donde colgaba unas cartulinas "baboseadas" por caminos minuciosamente cronometrados de caracoles, o los "cuellos" de Nilda, los dibujos tirados en el piso de Guillo, las diapos de Inés, los papeles de Nora o la nueva obra "numérica" de Daniel.

Pero quien aguantó el primer sinfronazo y se dispuso a darle tiempo a un nuevo pensamiento salió más que ganando.

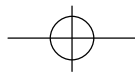
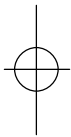
De todas maneras el grupo se mantenía en una veintena siempre presente, que en cada uno de los encuentros se animaba y aportaba más.

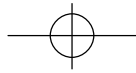
La limpieza de obras, de prejuicios, de miradas, de pensamientos, de actitudes y de modos de plantarnos frente al SER ARTISTA fue mutando poco a poco con las palabras que Diana aportaba y que cada uno de nosotros iba rumiando. Claro que fueron seis encuentros en donde nuestra cabeza estuvo al palo (¡y cagada a palos!), de los que salíamos un tanto abofeteados pero a la vez liberados.

Nos enganchamos tanto que vamos por más, presentamos a Cultura un papeleo para extenderla por tres meses más, nos dieron el Sí, y la rola empieza a girar nuevamente en septiembre. Brindo por eso, por el copado grupo que se armó y por Diana que fue quien condujo el descarriado cotorraje, por sus palabras, sus pensamientos, sentimientos y su modo de ser ARTISTA. Bueno poco mas, así que hasta prontillo.

Chaucha.

Benjamin Aitala  
Aitalav@vaf.com.ar





Diseñamos catálogos  
diseño gráfico y producción

dawi & barceló  
comunicación visual

Montañeses 2445 dto. 4 Capital  
4784-4967 / 15 4405-6181  
dyb@sion.com.ar

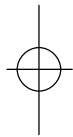
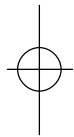
Iconos  
Metropolitanos  
Fotografía contemporánea y video

Vanessa Beecroft  
Nancy Davenport  
Lucinda Devlin  
Doug Hall  
Shirin Neshat

Núcleo New York de la última  
Bienal de San Pablo

Fundación Proa

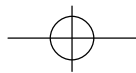
tel/fax (5411) 4303-0909  
Av. Pedro de Mendoza 1929 c1169AAD  
Argentina

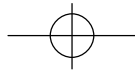


# Gratis nunca más

conseguir ramona gratis y no ser una tarea sencilla a partir de este número los que hacemos ramona queremos que los que la disfrutan paguen como pagan para ir al cine o comprar golosinas u otros placeres que no vamos a mencionar luego de dos años de financiación al truístaramona necesita auto solventarse y retribuirse por eso ahora ramona sale 5 pesos y si no la puedes pagar puedes consultarla en un montón de lugares incluso en internet sellodegentileza prometemos mantenerlos al tanto de donde estarán las selladas

ramona sólo \$5





# Potpourri rosarigasino

Rosario "Cuna de Grandes"

Por Marcela Römer

La bellísima ciudad que vio nacer en sus barrancas, cerca del río marrón, a nuestro símbolo patrio nacional ha tenido siempre urgencias artísticas. Desde inmemorables épocas de prostíbulos florecientes en donde el joven Berni iniciaba sus apremios creativos, pasando por los ágiles pinceles de Vanzo, Grela, Gambartes, Musto o Schiavoni; hasta la contestataria agrupación de un Tucumán que ardía en llamas; en las últimas décadas la flaneury artística ha estado más ocupada por un "perfecto" y "maravilloso" espacio escénico de las artes plástica. Recorrer la floreciente ciudad, tan bien arreglada gracias a los últimos gobiernos socialistas, nos permite jamás olvidar que ésta es una ciudad de artistas. El arte es urgencia constante, la proliferación de artistas plásticos es tan intensa como en épocas pasadas; Daniel García, Mauro Machado o Graciela Sacco, son otro ejemplo bien contemporáneo de nuestras urgencias. Los servicios de urgencias artísticos rosarinos, lo que podríamos llamar un servicio ambulatorio de arte están siempre a la orden del día. En la "ciudad fenicia" se encontrará un museo de arte muy importante, llamado comúnmente "el" Castagnino una galería, a veces museo, muy paqueta, "el" Parque España; una galería de arte que subsiste hace muchos años "lo" de Krass, y hasta hace unos meses la extinta Galería Bis. En este quimérico recorrido las urgencias son muchas. ¿Qué arte mirar? ¿qué arte consumir? ¿cuáles son las preferencias de los rosarinos? ¿cuáles las opciones? ¿a cuáles de las tantas instituciones asistir? ¿Cuáles serán las novedades? Una cuna de grandes en donde el mercado de arte esta oculto, una cuna de grandes con casi ningún, o realmente ningún, coleccionista, una cuna de grandes con muchos artistas, una cuna de grandes con contadas becas, una cuna de grandes con muy pocos premios, en fin, una gran cuna de grandes. Esta fascinante ciudad (nunca nos cansamos de repetirlo) ha visto nacer (en esa cuna) tantos,

tantos y tantos artistas que no esta muy segura hoy si será necesario un control de la natalidad o si en el último censo todos los rosarinos esperaban al abnegado censista para solo escuchar de su boca: ¿cuántos artista hay en la familia? ¿de qué tipo son? ¿están subsidiados? ¿cuál es el ingreso para la producción? ¿cuándo fue la última muestra?. El objetivo: la admisión en las macro estadísticas.

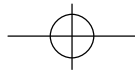
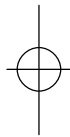
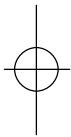
Si los '90 demostraron algo, es que estar en las estadísticas puede augurarte un futuro promisorio. La marquesina del arte de la última década ha puesto a la ciudad al rojo vivo, materiales de gran calidad, buena factura, impecable montaje de la obra, algunas críticas en diarios y revistas, algunas becas, una satisfactoria legitimación. El montaje de este armado, cuidado y pulido simulacro es necesario para que la maravillosa ciudad continúe su ritmo. Las urgencias artísticas rosarinas son urgencias ambulatorias de artes plásticas, premuras, perentoriedades artísticas.

Pretender que un rosarino pronuncie correctamente una "s", es como pretender que en la ciudad a la vera del Paraná se deje de producir arte. Empresa imposible, la terquedad innata de nuestros artistas es casi el patrimonio más importante de la "Cuna de los Grandes".

Arte Rosarino: Estado de la cuestión o Cuestión de estado

Por Pablo Montini

La crisis que está desgarrando a nuestro país tiene a Rosario como fiel exponente, basta con mirar algunos índices para darse cuenta de cómo estamos viviendo aquí. Si bien los síntomas eran visibles desde hace tiempo fue al comienzo de este cuando algunos artistas decidieron encarar la situación convocando a una reunión para analizar los posibles pasos a seguir, intentando anticiparse a la debacle. A esto se unió al pedido de ayuda Bis, la única galería de arte contemporáneo, que estaba llegando a su momento final. La reunión fue un hito ya que hacía mucho, muchísimo tiempo que no se



debatían proyectos en torno al valor del arte en la ciudad. Sin embargo, la galería no pudo continuar con su tarea por los consabidos problemas económicos perdiéndose un importante marco expositivo, la única revista de arte de la ciudad y la posibilidad de que con suerte los artistas pudieran vender algunas de sus obras. En el mismo momento, algunos centros culturales como el del Parque de España y el Bernardino Rivadavia anunciaban los problemas que tendrían para seguir adelante con su tarea, lugares de importancia para el arte local sobre todo el último, ya que en él muchos artistas pueden mostrar sus últimas producciones, aunque no se puede desmerecer la importancia del primero, allí, se pueden ver muestras políticamente correctas un tanto lejanas del arte local y asistir a reciclados cursos de formación historiográfica. No obstante, la crisis no aparecía y ni aparece reflejada aun hoy en la prensa local, en sus secciones de plástica se tratan temas desvinculados del arte local, tratados monográficos o solo información superficial, muy lejos están de constituirse en un actor crítico y destacado que pueda dotar de valor al arte de la ciudad. Las demás instituciones públicas como el Museo Castagnino están tratando a duras penas de llevar adelante una programación que a cada instante parece una utopía. Sin embargo, hay hechos alentadores como el inédito premio a la investigación sobre arte rosarino coordinado por esta última institución municipal o el creciente número de intervenciones urbanas que se visualizan a lo largo de la ciudad o la continuidad del trascendente espacio-laboratorio, La Gestoría, vinculado al Grupo en Tramite, único colectivo de artistas. Felizmente, continuaran funcionando la galería de la Alianza Francesa dirigida por Leo Battistelli y el espacio dedicado al arte de la Biblioteca Argentina, lugares de importancia que acercan al arte a un público heterogéneo con una mirada opuesta a las de las elites artísticas. Además, el espacio público ha sido tomado por la ciudadanía, destacándose la nueva creación del artista Dante Taparelli, el mercado retro, feria de antigüedades que se ha transformado en el nuevo mercado de arte de

la región, en él podemos encontrar obras valiosísimas de artistas como Berni, Grela y Gambartes a muy bajo precio que pone en cuestión al mercado de arte contemporáneo mucho más costoso y no tan reconocido. Esta ocupación del espacio público a cielo abierto resta visitantes a los grandes templos del arte que aparecen inmóviles frente a los hechos y que tendrán que aplicar mucho ingenio para volverse atractivos a la acorralada sociedad. Así estamos hoy en Rosario, las estrategias de supervivencia aparecen como individuales y el debate de ideas que se veía prometedor a principio del año se ha cerrado, de la gran cantidad de mails-encuestas que mandamos consultando sobre la situación actual a todos los actores conocidos y no tanto del campo artístico local solo 5 fueron los contestados.

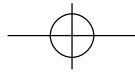
#### Encuesta-fragmentos:

“¿Cómo veo la situación del arte hoy? Bueno, les contesto con una frase que han usado los ecologistas: ‘pensar globalmente, actuar localmente’. Opino que tenemos una gran oportunidad de insertarnos en el mercado global siempre y cuando no cometamos el error de adherir acríticamente a la falsa ecuación global-colonialismo. Y olvidémonos de Buenos Aires. Por una vez. Por favor.”

Beatriz Vignoli

“Si por lo económico entendemos el nivel promedio de ingresos e inversiones de Rosario, tendría que contestar que de regular para abajo. Ésta situación recae también en el campo artístico, donde parece ser que cada vez menos el sector de mayor poder adquisitivo pone sus miras en las Obras de Arte. Y sin duda que aquí se presenta el tema del Mercado, que a mi entender se moviliza de manera escasa. Es poco estimulante observar como van cerrando galerías locales, más aquellas que han apostado desde el principio a propuestas culturales quizás no tan comerciales y en relación a producciones emergentes (el caso de Bis por ejemplo).

Esta incertidumbre nos hace pensar que el



abánico de posibilidades para el arte rosarino, en la propia ciudad, se va recortando. De ahí las continuas y forzadas migraciones a otros lugares donde puedan vislumbrarse posibilidades diferentes para el mercado.

Paradoja: Rosario es una ciudad de importante producción artística y valores potentes, con cabezas creativas que a veces no encuentran sitios para canalizar sus energías de trabajo, cosa que se lee ya desde las instituciones formadoras, como la Escuela Universitaria de Bellas Artes (UNR). En oportunidad de estar en contacto con obras de alumnos de Universidades españolas, puedo decir que el nivel de reflexión crítica de algunos estudiantes nuestros es más que interesante.

Bastante producción, pocos canales...

Con las Becas (que implican oportunidades más que esperadas en el camino de formación de un artista) sucede que se detectan a cuentagotas, y cuando salen, el número de postulantes supera ampliamente las posibilidades que se ofrecen.

Un comentario común: "Hace mucho que me presento a las becas de...o...y siempre lo mismo". ¿Faltará mayor "federalismo"?

Ésto parece resonar a la hora de otorgar premios en los salones. Creo que hace falta abrir aún más el juego..."

María Elena Lucero

"En el escenario rosarino, gran parte de las operaciones que realiza el artista supera el principio del juego infantil: todo puede servir. Ya no solo recicla los materiales sino directamente sus propias obras, modalidad que desencadena un efecto multiplicador. El artista recortado se recorta pero no deja de producir-vivir. Su trabajo representa una verdadera resistencia contra la desaparición, una manera de enfrentar la crisis especialmente cuando no admite pensarse "condenado al éxito".

Alejandra Latino

"El tema del arte en Rosario no me resulta muy cautivante para desarrollarlo aquí, pero sí explicar que ante semejante panorama a nivel nacional (y ante una desesperanza creo masiva)

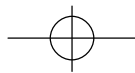
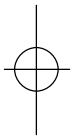
lo rescatabable es desde mi hacer cotidiano una vuelta muy notable a la realización íntima y de conversión interna. Una llegada a lo casero (sea por falta de recursos o por falta de espacios públicos para mostrar obras, o bien por mi reiterado estado de estado de gravidez/gracia) Rescato el silencio de estos momentos. O el llanto ensordecedor de mi celosa hija".

Lila Siegrist

## El día después

por Marcela Römer

Estas notas fueron escritas hace como dos meses o más, (por esas cuestiones de la edición y todo eso, ramones y cia. pudieron recién lanzarlas al papel en este número), al rever y releer lo escrito nos preguntamos: ¿qué cornos pasa en esta ciudad?. En solo dos meses, la Gestoría (ver nota Montini) no existe más, el grupo En Trámite, que la llevaba adelante, se ha tomado unas vacaciones institucionales al respecto; "al" Castagnino se le ha caído más de una muestra y los malabarismos para conseguir efectivo o sponsoreo para algo artístico se instalaron en el terreno de la precariedad. La delicada situación política nacional efectuó un default forzado en el mundo del arte local. Por más que se discute el tema, no se concluye que solo sean problemas de dinero el hecho de la falta de muestras y la situación semi desértica actual en el campo del arte. Un amigo intelectual dice: "Rosario parece la Buenos Aires de los '70, en algún punto", no sabemos si es elogio o realmente un chiste; lo que sí sabemos es que esa referencia consigna la posibilidad aún de la discusión, la charla y las preguntas (ventaja de pueblo grande). Si el simulacro menemista nos tenía bajo encantamiento, parece que ahora la terapia sistémica ha hecho efecto y nadie sabe para qué lado debe correr, o preguntar, o cuestionar o proponer. El arte rosarino ha pasado etapas mucho peores, de proscripción política e ideológica; que ahora esté anémico de dinero hace realmente cuestionarse si el simulacro no se sostenía solo por ello. Una





especie de postmodernismo latino a las márgenes del río marrón. Una especie de "lecop" artístico que le dicen; un "bonito" (de bono y no de hermoso) fantasía con la cara de algún famoso artista saldrá a las calles en cualquier momento. Tal vez con eso podamos comprar más del simulacro o sintamos que estamos como a principios de siglo, en pleno auge de las vanguardias.

Rosario es muy nostálgica, de ahí lo del amigo y los '70, el surrealismo esta a la orden del día; la biblia, el calefón y el arte hace rato que se hicieron amigos. Hablando de amigos, otro amigo artista dijo allá a lo lejos por los comienzos de la última crisis: "ahora no vamos a poder hacer arte así nomás, ahora hay que pensar muy bien lo que vamos a hacer, vamos a tener que hacer arte con fundamento". Una reflexión brillante, por cierto. El día después de la era menemista había comenzado.

## Raoul Hausmann, dadá de alto rango con cámara al hombro

por Darío Homs

Exposición fotográfica en el Parque España, Rosario, mayo de 2002

".. la postura psicológica del fotógrafo auténtico es, entonces, una mezcla de impulsos activos-agresivos y de relajación pasiva, que tienen que ser dominados ..."

Un ojo común, adiestrado en el manierismo de su época, ve de izquierda a derecha buscando centros, valiéndose para eso de un sistema de bastante certera inexactitud. La resolución de la vista depende de un enjambre de curvas inasibles que se entrelazan en algún punto de nuestras cabezas. La confluencia de dos hemisferios acuosos son los encargados de definir ópticamente la percepción. La "percepción fotográfica" tiende en un vano intento de apropiarse del devenir, a segmentar, a negar las curvas ofreciendo un producto disecado, ya sin relación siquiera con los elementos objetos que

conforman esa fotografía. Raoul Hausmann, (1876-1971) un "no fotógrafo" revirtió la situación por él mismo planteada en escritos críticos previos. Su obra fotográfica es una sutil y vital exaltación a la curva, a la continuidad inquebrantable en cada posible estadio y en cualquier sentido, desde los consabidos e insustituibles "todo y nada" llegando a los casos extremos de los opuestos de la luz.

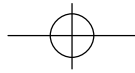
Danza imperturbable de las cosas con ellas mismas. La música será a veces sórdida, otras tan clara como de vidrio, obscura cuando haya que atravesar mares intensos. La agónica melodía de la fruta que sobre un plato comienza a ser mancillada en su tersura por el paso del tiempo. Juncos pestañas sobre un párpado duna, zig-zag de peces espuma agujereando al mar. Curva en el adoquín por el que pasa una bicicleta. La estructura incontenible, plagada de círculos, del viento. Y cuando la dirección está a punto de prevalecer tirando por la borda tanto esfuerzo realizado, en ese preciso instante se alza la espina dorsal de un cuerpo deshaciendo sin esfuerzo la presunta recuperación del sentido de la orientación.

Movilidad en la piedra neta que se transforma en pared por un caño de desagüe que apenas asoma. El trasfondo de inenarrables cambios de formas de un acto que ya concluyó dentro de dos baldes de loza recién usados.

La cámara, partenaire ajustadísima, se adecua al ritmo de las siluetas.

Al tempo de una mujer desnuda que se seca los dedos de sus pies. A la pausada existencia del rallador de cocina disfrutando de su permanencia en el aire. Al relieve de cada línea.

La luz y la no luz, en batalla desde el origen mismo del verbo, manifestándose en toda su potencia, ópera extrema de desesperación tan nula como contrastante. El revés de la silla, el pie ya inquieto en la acaso espera emergiendo azul en medio de ese resplandor tan blanco o una manada de probables letras desplazándose por el plano. Todo es masa edificada sobre niebla. El ser sometidos a la fastuosa simplicidad de grises sobre grises, metales gaseosos que disuelven uso y costumbre. Estallidos infrarrojos, porqué además de las creencias y los



sabores y la entelequia, existe el sentido de carencia infinita que al hombre, limitado hasta el ojo, le hace entender a la oscuridad tan solo como falta o ausencia. Raoul Hausmann, un dadaísta al fin y al cabo tan obstinado en romper como en armar, avanza hasta lo más minucioso de la sustancia, muerde a la oscuridad, y se deja morder en la carne propia de la existencia. Sin fin de enrosques de materia sobre materia. Un volumen que recita poemas para ser dichos por máquinas mudas. Ojo a merced de monóculo.

"Planchadita, planchadita,  
planchadita..."

(Primer Salón Diario La Capital, Museo Castagnino, junio y julio 2002)

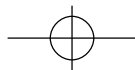
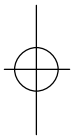
por Beatriz Vignoli

"Frantz Fanon dijo que lo importante del nacionalismo de un pueblo oprimido es que, una vez que realiza sus objetivos, debería desarrollar una conciencia social que es muy diferente de una conciencia nacional."  
Edward Said

Algo pasa en Rosario. Cuando hacia abril del 2002 el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino convocó a un salón temático que solamente admitiría obras inspiradas en los colores de la bandera argentina, se encendieron algunas luces de alerta en los cerebros progresistas de la ciudad. "Una empresa con riesgos", comentaría Rubén Chababo, luego de la inauguración del 20 de junio, en una página del mismo pulpo gráfico que avalaba la convocatoria: el diario La Capital.

No era la primera vez que el Museo aceptaba que un organismo de claro perfil maquiavélico financiara una muestra colectiva de arte contemporáneo (véase Ramona números 22 y 23). La invitación además invitaba a preguntarse qué rol jugaría ahí el provanguardista Fernando Farina, quien funge a la vez como crítico de arte del diario La Capital y como director del Museo.

Algunos habrán recordado la triste derechización de las vanguardias europeas entre las dos grandes guerras del siglo veinte. Si Marinetti se hizo amigo de Mussolini, si los cubistas abandonaron el análisis y se pusieron a pintar arlequines, si la historia se repite como comedia negra... ¿qué esperar en la cuna de dos Negros, Fontanarrosa y Olmedo? ¿Veteranos de Malvinas furiosos por una bandera quemada? Unos amigos, que fueron a la inauguración, me habían advertido que la mano venía chauvinista. Pero luego vi que de las obras expuestas, la única que explicitaba algún grado intenso de xenofobia era la instalación de pared "Cielito patriótico" (donde los alacranes rodeando la bandera simbolizaban a los "godos" y un cartel explicativo instruía sobre el sentido de la palabra "godos": enemigos de la patria, así nomás). Se me había alertado sobre una proliferación de mujeres y niños hambrientos pisoteados por burgueses con la sigla FMI: pero solamente la instalación y los dibujos que aportaba en calidad de invitado uno de los ilustradores del diario incurría en esas patéticas obviedades (y muchas otras más: un cráneo de vaca, 2 cacerolas, 4 neumáticos listos para quemar, un facsímil de la Declaración de la Independencia, cadenas a discreción...). La sala de los ilustradores invitados era la primera entrando al primer piso por el ala izquierda. En la siguiente sala estaba la instalación con migajas de torta con colorante celeste que había despertado la indignación crítica de Rubén Chababo, quien debió sentir, con justa razón, que se lo estaba agarrando de pelotudo (el título de la obra era "Esto no es una torta", un cartel explicaba que allí había habido una torta, etc., etc.). Seguramente Chababo entró por la izquierda... en todo sentido. Coincidió en que había algo deplorable en este salón. Dado un tema potencialmente patriótico, el aplanamiento de la libertad creativa y del internacionalismo del arte moderno resultaba inevitable. A menos que se recurriera a actos artísticos de violencia simbólica, que esta vez (por suerte) faltaron. Al entrar por la derecha se avistaban, en este orden: "Corralito" (una tranquera albiceleste muy bien fotografiada por Alejandra Mettler,

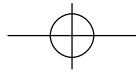


mención honorífica del jurado); una computadora Macintosh en un pedestal, donde se podía clicar sobre una adictiva animación digital de Roberto Echen que formaba una bandera argentina sumando pequeños pies (acaso una modosa versión local de la controvertida bandera norteamericana para pisar que Dread Scott expuso en el suelo de una escuela de arte de Chicago en febrero de 1989); "Cacerolazo", collage realista geométrico de Gabriel Campero, que parecía aludir a la ideología de la diversidad mediante variopintos matices de celeste; un fotomontaje de la bandera y el texto de la ley que la instituye, sobreimpresos por Teresa Dauría; un "Simulcop" donde Liliana Agnellin y Verónica Franco repetían el tipo de ready made irónico que usó la vanguardia local hacia 1968; y una "Memoria" (se sobreentiende que de los desaparecidos) significada en el espacio de pared en blanco entre dos tabloncillos monocromos, por lo demás minimalistas, pintados -¿adivinen de qué color?- por Pablo Raúl Domínguez.

Según mi impresión, se trataba de tomar el lenguaje de los estilos internacionales posteriores a 1960 y, en vez de respetar su esteticismo formalista de origen, insuflarles un contenido didáctico. Esto se logró manipulando los elementos visuales de tales estilos para forjar una retórica de la imagen. ¿Conceptualismo, o Romanticismo? Más de lo segundo, lo cual no debería sorprender a nadie, ya que los nacionalismos son del siglo diecinueve también. Pero la buena leche (¡oh, Jauretche!) de la mayoría de los 39 artistas de este salón radicó en usar sabiamente este planchado del arte moderno a manos de la bandera, adoptándolo menos como panfleto político que como discurso en torno a lo social. Aunque uno y otro se parezcan bastante, no hubo aquí tanto un uso político del arte como una puesta del arte al servicio de la terapia colectiva de una nación; reciclaje que se obtuvo combinando los elementos formales de la aventura estética, pero siguiendo las reglas retóricas de la comunicación visual.

Un kitsch noble, por decirlo con una paradoja. No un kitsch con pretensiones de arte, sino

más bien un arte humilde que se aviene a servir a los fines de la vida; fines que, con todo, resultaron menos decimonónicos de lo que uno se temía. La propuesta del salón aparecía en el horizonte local como una perversa invitación, ya fuese al escándalo, ya fuese a asimilar la singularidad irreductible específica del arte de vanguardia con la igualmente irreductible singularidad (¡los extremos se tocan!) que el nacionalismo de derecha le atribuye a peligrosas entelequias tales como el "ser nacional". Pero los artistas se apropiaron de la misma retórica visual alegorizante del discurso patrio para bajar a tierra respecto del ideal y, en cambio, abordar la realidad del presente. El discurso de la mayoría de estas obras es, por lo tanto, más moral que político. Los artistas intentaron responder a la pregunta ética por excelencia: ¿qué debemos hacer? condicionándola en esta otra: ¿qué podemos hacer? Que la retórica fuese la de la alegoría tampoco era muy evitable, dado que el eje de la propuesta fue un símbolo. En las obras de Xil Buffone ("Leve"), Daniel Oberti (S/T, escritura sobre cinta tejida), Marina Gryciuk (S/T, 80 alfileros), Norma Siguelboim ("La bandera"), Gabriela Pertovt ("Tejido criollo") y Luján Castellani ("Bajo consumo"), predominaron las alegorías de la trama y de la red nodal. La bandada, la flotilla, la fila, la multitud ordenada, el texto colectivo, fueron diversas variantes de la imagen de lo social. Si la bandera, símbolo de la nación, es literalmente un pedazo de tela, y la nación es la noción política que representa al país en cuyo territorio habita una determinada sociedad, entonces los hilos -o los nodos- son metáfora de cada ciudadano. Si los hilos están tramados, significando que cada individuo se comunica con los otros, y negocia entre su deseo y el bien común, el sentido de este tejido es legible en términos de una política de lo posible: puede leerse como una crítica al liberalismo salvaje, como un anhelo de que se reconstituya el contrato social... Buenas intenciones y, en general, buenas formas. Que las unas limiten a las otras, hoy, en Argentina, no es tan grave.



# ¿Cuánto vale una obra de arte?

El 20 de julio en el stand de Lelé de Troya en la Feria de Arte Arteba 2002 Marina De Caro expuso obras al valor que el comprador considerara el equivalente a la obra/objeto de intercambio. De esta manera, se intentó hacer un ensayo sobre la construcción de precios en el mercado del arte argentino. Aquí el texto de la artista haciendo la propuesta y la respuesta de la abogada y escritora Mercedes D. Araujo que adquirió una obra en \$ 20.

## El valor de las cosas

Por Marina De Caro

A veces los artistas intentamos predeterminar los contornos estéticos de una obra transformando el espacio expositivo en una plataforma de discusión aunque más no sea de utopías a pequeña escala.

¿Cuál es el valor de una obra de arte?. "(...) los valores son relativos y se insertan en un momento histórico", define alguien en el Diccionario de Historias del Arte de Diana Aisenberg, edición 2001.

Hay muchas definiciones y grandes disertaciones sobre el arte. Difícilmente alguna se cierre sobre la palabra mercancía; sin embargo existe un mercado del arte donde el objeto de trato y venta es la obra del artista.

Estando del lado de los artistas, nunca logro entender cuál es la economía en el mercado del arte, como se define el ámbito que compromete a los consumidores de arte a la formación del precio de este objeto tanpreciado.

¿Cuál son los valores y cualidades en una obra de arte contemporáneo?

¿Qué hay en juego en le deseo de quién compra una obra de arte?

¿Cuánto de esos valores definen el precio de una obra?

¿Existe una demanda de obra de arte ?

¿Qué relación hay entre el trabajo artístico cris-

talizado en la obra y el precio al que se la cotiza en el mercado?

¿Quiénes son los compradores que tienen influencia en la formación del precio de una obra?

### Premisas

La obra de arte es testimonio.

La obra de arte es reflexión.

La obra de arte es discurso.

La obra de arte es educación.

La obra de arte es metáfora de conocimiento de una realidad

La obra de arte es resistencia.

La obra de arte es expresión.

La obra de arte es campo sensible.

La obra de arte es objeto de deseo.

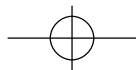
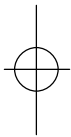
### Argumento

El arte es la representación de una fuerza activa en permanente compromiso con la realidad.

Toda producción cultural afecta y repercute inevitablemente en el conjunto del sistema social, intenta construir una mirada crítica como forma de resistencia frente al imaginario social formateado y digitado por los medios masivos.

La reflexión, el pensamiento crítico es lo que construye su valor de uso, nuestra necesidad de arte. El uso en el arte es la construcción de sentido.

Sabemos que el intercambio de ideas, la circulación del pensamiento, y la ampliación de



nuestro horizonte de referencia permite que crezcamos como individuos y como sociedad. Por lo tanto como artista el valor de la puesta en circulación es innegable. Modos de circulación: , talleres y ámbitos de estudio, muestras institucionales y privadas, espacios públicos, entrada en la red, publicaciones, textos críticos, escritos y adquisición de la obra.

El sistema del arte en Argentina no logra absorber la producción de los artistas locales. La ausencia de un proyecto cultural que construya nuestro contexto social y político con dignidad, dificulta la posibilidad de tener una base cultural sólida y mina la continuidad del trabajo de un artista y/o intelectual.

Hay un valor fundamental para el artista en la circulación de su producción. En la situación actual el mercado no garantiza la imprescindible circulación de las obras de arte. El mercado de arte tiene como referencia un objeto de intercambio con todas estas cualidades especiales que definen su valor.

Generalmente los compradores y coleccionistas parecieran moverse por un noble deseo de aprehender algunos de los misterios que encierran estos preciados objetos. El acercamiento primero es intuitivo guiado por subjetivas preferencias o asesoramiento de críticos profesionales. Cuando la obra se transforma en el objeto de deseo del comprador. ¿Cómo se establece el precio de una obra?

El precio de mercado pareciera tener implícitos todas estas instancias que caracterizan a una obra, su medio de producción y su circulación. Trabajo y fuerza creativa del artista.

Formación, horas de estudio.

Textos e investigación por parte del artista.

Escritos y bocetos que en algunos casos, como lo propusieron muchas veces los artistas conceptuales, su valor es mayor que el de la obra misma por en cuanto descubren el proceso de construcción de la obra y los mecanismos de pensamiento y accionar que llevaron a un artista a la realización de un objeto de arte.

Ensayo y error en las obras, construcciones de

prueba hasta llegar la obra final.

Costos de producción y distribución.

Materialidad.

Horas de trabajo en la construcción de la obra.

Costo de documentación de obra, piezas gráficas.

Trabajo con galerista y porcentaje de la venta  
Iluminación.

Mailing y prensa.

Realización, en algunos casos, por terceros.

Asistentes.

Fletes embalaje de la obra.

Marcos.

Generalmente las obras que tardan meses en llevarse a cabo, quizás no en su realización pero sí en su gestación.

La obra textil

La materialidad y el proceso a través del cual se construye una obra definen una metáfora y el sentido en la obra

Texto tejido

Etimológicamente texto es tejido y como tal es posible de ser editado.

Estrictos cálculos acompañan cada forma y permiten reproducirla con exactitud

Una máquina de tejer

Un ovillo de hilado.

Una línea se entrelaza a sí misma en un ritmo continuo.

El tejido construye un espacio, una geometría y un imaginario.

Vestir y desvestir formas, doblarlas y guardarlas; formas livianas frágiles, actos cotidianos que pertenecen a nuestro entorno y construyen nuestro imaginario.

Hilo: principio y final, serie, sucesión continua cuya irrupción pone fin a una existencia física o moral

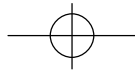
Tejido de punto. Un hilo se teje, una línea se entrelaza a sí misma en un ritmo continuo

Tejido plano: Trama y urdimbre, dos hilos entrecruzados.

El encuentro

El hilado y le tiempo.

El acto repetido como mantra.



El tejido y la memoria.

El textil y el cuerpo receptores de cambios, permeables y de memoria inmediata.

Rara vez se pueda uno alejar de la referencia a lo cotidiano con que carga los materiales textiles. La organicidad y sensualidad de los objetos blandos definen una diferente cualidad espacial que permite al espectador un nuevo acercamiento a la obra, establecido no sólo por la mirada sino con la totalidad del cuerpo

La textil carga con la idea de no-permanencia, de fragilidad, de lo efímero y de desgaste en su uso.

Estos son diferentes ítems que considero importantes para que cada uno pueda definir el precio de una obra.

## El valor de las obras de arte

Por Mercedes D. Araujo

uno

Ayer fui parte de un extraño suceso. De manera espontánea y repentina pasé de una placida, cómoda y contemplativa actitud de espectadora de obras de artes a un lugar de acción en el que se llevaba a cabo un "juego" propuesto por la artista Marina De Caro. Ella, bajo la premisa "El valor de las cosas: ¿cuál es el valor de las obras de arte?" proponía en el stand de Lelé de Troya en la Feria de Arte Arteba 2002, que la obra expuesta en ese espacio recibiera el valor que el comprador considerara el equivalente a la obra/ objeto de intercambio.

Desde el primer minuto en el que me involucré voluntariamente en su juego/propuesta de investigación, una serie de consideraciones, deseos, sentimientos de pudor e incomodidad comenzaron a entretenerse entre los pliegues de mi voluntad. Mi voluntad, digámoslo claramente, de apropiarme del objeto de arte que de manera compulsiva y rauda me había inducido a querer jugar. O sea, deseo.

dos

Yo llamo juego a lo que probablemente Marina

De Caro llama, con mayor justeza, proyecto de investigación. Pero lo llamo juego entendiendo que el juego es un ejercicio recreativo sometido a reglas en el que se gana o se pierde o se logra un fin o se resuelve una cuestión propuesta en términos de acertijo.

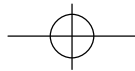
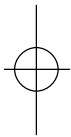
La premisa de Marina De Caro tenía un poco de todo esto. Cuál es el valor de una obra de arte para quién la quiere comprar sin que el artista que la ofrece le haya puesto un valor previo ni tampoco, una vez hecha la oferta, la pueda rechazar por encontrarla injusta.

¿El precio o valor monetario de esa obra de arte es una adivinanza o un acertijo que el comprador debe adivinar si pretende no comportarse desmedidamente inequitativo o abusivo respecto de lo que paga?

¿Es posible pagar un precio justo por una obra de arte? Aparentemente esa posibilidad se podría esbozar en un remate donde por lo menos dos o más personas pujan por la obra que desean, partiendo de un valor base que el artista o marchand o propietario de la obra considera justo. Pero dentro del juego propuesto no existían esas reglas. Sólo estaba yo con poca plata en el bolsillo y debía tratar simplemente de poner un precio que no me sería rechazado. Lamentablemente, digo lamentablemente porque eso dificultó mucho mi posición moral en el juego, yo solo tenía en mi poder veinte pesos y las obras de Marina De Caro, multiplican en cien o en miles dependiendo de la obra, en su valor, los escasos dos billetes que yo tenía en mi billetera.

Pero no debía poner idealmente un valor y decirle a Marina "vale oro" porque entonces no podía jugar. Así fue como la obra de Marina pasó a mi poder simplemente por haberme animado a decir "el precio que tiene es lo que yo tengo en mi bolsillo".

¿Es posible poner el precio justo de una obra de arte? Indudablemente la obra de arte de Marina De Caro tiene un valor o precio ideal y tenía otro en ese "aquí y ahora" limitado por concretísimos datos fácticos: los pocos billetes que poblaban mi billetera y la permisiva regla



del juego de "el precio que le pongas no será rechazado".

tres

¿Estamos hablando de justicia? Creo que estamos hablando de justicia y no de verdad. No hay un precio verdadero pero si debería haber un precio justo. De diferentes tipos de cosas se dice que son justas o injustas: no solo las leyes, instituciones y sistemas sociales, sino también las acciones particulares de muchas clases, incluyendo decisiones, juicio o imputaciones. Llamamos también justas o injustas a las actitudes y disposiciones de las personas.

Marina De Caro me entregó la obra y yo me sentí obligada a decirle que el precio era injusto. No voy a decir que me sentí mal porque era evidente que el juego me había favorecido. Pero me sentí perturbada y desde ese momento no dejé de reflexionar sobre lo que había pasado. Anoche en casa, en tertulia con amigos, algunos artistas, pero también ingenieros, abogados y hasta algún economista, la discusión se prolongó largamente sin poder llegar a una conclusión.

Creo que estábamos hablando de justicia. John Rawls, en su Teoría de la Justicia, nos dice que los principios de la justicia se escogen tras un velo de la ignorancia. Esto asegura que los resultados del azar natural o de las contingencias de las circunstancias sociales no darán a nadie ventajas ni desventajas. Pero también nos dice que cuando existen acuerdos económicos justos, las demandas de las personas son resueltas mediante la referencia a las normas y preceptos (con sus valores respectivos) que estas prácticas consideran relevantes.

También podemos decir que hablando de obras de arte, las porciones distributivas justas no recompensan según un valor moral. En este sentido podemos hacer una distinción entre estar autorizados para algo y merecerlo en un sentido moral. No es lo mismo. Y no lo fue en nuestro intercambio. Aún teniendo unas reglas de juego claras es posible pensar que los que perdieron debían ganar por merecerlo. Las

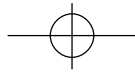
soluciones económicas no necesariamente conducen a los resultados más deseados. O lo que es lo mismo, aun cuando las cosas sucedan del mejor modo dentro de unas determinadas reglas juego, no es posible afirmar una tendencia a que la distribución y la virtud coincidan.

cuatro

No obstante todo lo dicho, una sola de las preguntas que Marina De Caro formula en su estudio de investigación, es la que yo realmente puedo contestar. ¿Qué hay en juego en el deseo de quién compra una obra de arte?

Creo que esa pregunta y mi respuesta a ella me permitirá explicar el motivo por el cual jugué el juego y aún con una actitud que podría ser moralmente repudiable me apropié de su obra de arte sin pagar por ella un valor justo. Y la mejor manera que tengo es con el poema de Marianne Moore que dice:

"Cuando compro cuadros o -lo que está mas cerca de la verdad- cuando contemplo aquello de lo que me puedo imaginar dueña, prefiero lo que podría darme placer en cualquier momento: la sátira de la curiosidad en la que sólo es discernible la intensidad del ánimo; o justo lo contrario -la antigüedad, la sombrerera con adornos medievales en la que aparecen sabuesos con cinturas que se estrechan como la del reloj de arena, ciervos, aves y gente sentada. Puede ser simplemente una losa, tal vez una biografía literal (con letras espaciadas, sobre una especie de pergamino), una alcachofa con seis tonos azules, el tripartito jeroglífico con patas de agachadiza, la cerca de plata que protege la tumba de Adán o Miguel tomando a Adán por la muñeca. El énfasis intelectual demasiado estricto sobre cual o tal cualidad merma el placer. No debe pretenderse desarmar nada, ni tampoco debe honrarse a la ligera el éxito generalizado, aquello que es grande por que otra cosa es pequeña. En conclusión: sea lo que fuere, Debe estar "iluminado por miradas penetrantes en la vida de las cosas", Debe reconocer las fuerzas espirituales que los crearon.



# Un poco más de fruta abrillantada

Abasto Estudio Abierto, junio 2002

Por Juan Pablo Pérez Rocca

Uno de los objetivos de los Estudios Abiertos es multiplicar la capacidad productiva (real y simbólica) del arte contemporáneo, liberándolo del marco estrecho del museo. En consonancia con este propósito, los organizadores han ido aumentando el lugar reservado al llamado arte "alternativo". Significativamente, en la última edición de los Estudios, se eliminó la convocatoria a artistas y curadores independientes, y este lugar dado a las "nuevas tendencias", estuvo exclusivamente mediado por galerías comerciales especializadas en este tipo de producción. El centro de interés de este evento fue el "Galpón de Artes", proyecto cuya gestión estuvo repartida entre las galerías Luisa Pedrouzo, Braga Menéndez / Shuster, Belleza y Felicidad, Sonoridad Amarilla y Dabbah Torrejon.

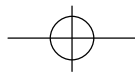
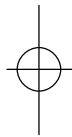
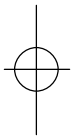
La primera pregunta que quiero plantear es si no existe una fundamental similitud entre un arte legitimado -por las trayectorias y las instituciones-, y una supuesta postura "alternativa", cuando ésta se plantea sólo lo concerniente a un "nuevo circuito artístico". Porque, en un punto, pensar una nueva red de distribución y consumo del "objeto artístico", elude la posibilidad de construir un contra-discurso estético, una hegemonía alternativa (1) en nuestro arte, una manera de búsqueda de poder simbólico frente al avance homogeneizador postmoderno. Pero, si lo "alternativo" sigue siendo un disfraz o simulacro como sentido común, ¿no se deja nuevamente de lado, el carácter polifónico (2) de un posible juego simultáneo con el discurso dominante?

El "Galpón" pertenecía a una conocida fábrica cerrada y en desuso, en la que las galerías convocaron a sus exclusivos artistas para que se "apropriaran" del espacio simbólico. El propósito

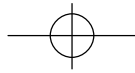
de este escrito es analizar los discursos legitimadores tejidos en torno de algunas de aquellas obras, y repensar lo "alternativo" como enunciado artístico y sus interrelaciones con el campo social y cultural.

En la planta baja nos encontrábamos con una gran tela inflable, "Nostalgia del Futuro", de Paula Abalos. Una suerte de aloe vera de metal plástico a modo de muñeco inflable publicitario para megaeventos. Sobre esta obra escribe el crítico Julio Sánchez: "En la obra de Paula están latentes las posibilidades del futuro del hombre, las de modificar los cultivos con la ingeniería genética o aprender a recuperar los misterios arcaicos de la Naturaleza". Es singular la distancia que media entre la propuesta plástica concreta y la alucinatoria lectura utópica del arte como modificador de la sociedad o de un futuro arraigado en la sabiduría mítica de origen natural.

El carácter fervoroso de esta lectura vanguardista alcanza también a la instalación-performance "Pan de Galpón" de los artistas Silvana Lacarra, Daniel Joglar y Juan Mathe. Sobre el blanco de un círculo de harina se proyectaba un video en el que unas manos hundidas en la masa "amasaban pan". El escrito que acompañaba la pieza afirmaba: "(...)Se trata de una obra que fundamentalmente invita a compartir pero que además recupera la receta del pan, como manifiesto, como ese formato de declaración militante que caracterizó una radical toma de posición en el arte de las vanguardias". El arquetipo de referencia es explícito: el "Horno de Pan" que realizara Victor Grippo en los albores de los 70 en una plaza pública, uno de los puntos culminantes de la relación directa con el contexto político y social que venía planteando el arte argentino desde fines de los 60. La pregunta para hacerse es ¿Cuál sería aquí, en este "Pan de Galpón", la inserción del







arte en la trama social? ¿Qué es lo que esta obra "invita a compartir"? No la referencia a la realidad, al pan verdadero y a sus vicisitudes, sino la referencia erudita a la historia del arte argentino. Sintomáticamente, frente a este "pan-manifiesto", frente a este "pan-declaración militante", puramente virtual, una de las personas que cuidaba las obras (3), manifestó indignada: "¡Así no se amasa, parece que no sabe amasar o que no amasa nada!".

Deja que pensar esta estetización de la receta del pan, cómo un supuesto manifiesto que se consolida puramente en un ámbito de introspección institucional y comercial pueda asemejarse a una radical toma de posición en el arte de las vanguardias.

En un similar afán por encontrar un vínculo directo con la realidad, la galería Luisa Pedrouzo coloca un escrito que comienza diciendo: "Cinco artistas, cinco técnicas, cinco maneras de comprometerse con la realidad". En este grupo, entre otras obras, se encontraban unas cajas de cartón apiladas de Cristina Schiavi, en las que se podía observar a través de pequeñas ventanas luces en su interior. Si la operación radicaba en embalar o desembalar las cajas o luces, el registro de la realidad se pierde en la pura abstracción, y al pobre mensaje estético, le sobran las palabras compromiso y realidad.

Otro hecho destacable tuvo lugar en la puerta del galpón, donde se podía visitar el "Camión de Artes" coordinado por Diana Aisenberg y los "infantes terribles" de su clínica privada, que funcionaba como "muestra itinerante" por la ciudad de Buenos Aires. A las dos semanas de comenzado el evento, dicho grupo se las arregló para colgar sus obras en una pared, entre el espacio instalado -muy poco feliz- de Belleza y Felicidad y las obras pertenecientes a Sonoridad Amarilla. En este nuevo paseo del

arte por la realidad, resulta evidente que no da lo mismo una muestra itinerante callejera que estar "colgado" en el Galpón de las Artes de la gestión cultural del Gobierno de la Ciudad. Sin embargo, el pasaje de una situación a la otra se realiza fluidamente y sin conflicto aparente, porque siempre podemos ampararnos en la máxima de la Postmodernidad: Todo da igual. ¿Se puede ser tan inocente? Si. A riesgo de caer en el sin sentido o en la más hedonista y extrema frivolidad (4).

No es fácil definir una alternativa, pero podría pasar por reflexionar sobre los espacios de legitimación del arte en nuestra coyuntura, y de alguna manera, considerar las maneras de explicitar las contradicciones internas y dar lugar a una auténtica polifonía inserta en la trama socio-cultural que nos acontece.

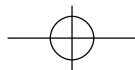
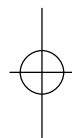
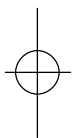
#### Notas:

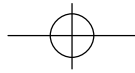
(1) GRAMSCI, Antonio. Introducción a la Filosofía de la Praxis (Escritos II). México, Premio Editora, 1983 (1949). Notas sobre Maquiavelo. Sobre la Política y sobre el Estado Moderno. Buenos Aires, Nueva Visión, 1984.

(2) BAKHTIN, Mijail. Marxismo y Filosofía del Lenguaje. 2ª Parte, Cap. 2. ("Lengua, Lenguaje, Enunciado"). Madrid, Alianza.

(3) Las obras expuestas en dicha fábrica, eran cuidadas por beneficiarios del Plan Jefas y Jefes de Hogares de Familias Desocupadas del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

(4) "La vaguedad de esta propuesta no inquieta a sus portadores, pues encaja perfectamente con la idea de la indeterminación respecto del futuro que, para la sensibilidad postmoderna, marca el compás de los tiempos". HOPENHAYM, Martín. "Ni apocalípticos ni integrados". Aventuras de la Modernidad en América Latina. México, FCE, 1995.





# Pequeño Daisy Ilustrado

Sólo libro.

Por Diana Aisenberg

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

libro

\* de la familia librería, librero, libre.

\* se dice que los libros no muerden

\* el libro gordo de petete

\* ¡dios me libre!

\* formato para un conjunto de hojas unidas tapas-hojas-letras-dibujos-cola adhesiva-hilos.

\* un lugar heterogéneo, infinitamente vulnerable y mágico.

\* de ejemplar único o seriado

\* como objeto la obra se realiza con vocación tridimensional, contemplándose como una totalidad en su forma.

\* los hay de viaje, conceptuales, ilustrados, minimalistas, móviles, reciclados, seriados

\* en computadora, serigrafía, litografía, linografía, aguafuerte, el offset, la electrografía, xilografía.

\* catálogo exposición: el libro de artista, el libro como obra de arte.

\* puede constituirse como un velo que oculta la realidad o como la llave de acceso a alguna

verdad no institucionalizada. Esto queda a libre arbitrio del lector.

\* una pizca de ganas - un puño de buen humor - una mirada a los ojos- un poco de sonrisa - y palabras a su gusto.

\* se dice que es una especie en extinción.

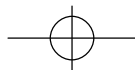
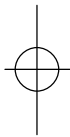
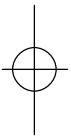
\* tenía un amigo que las hojas de sus libros tenían olor a marihuana.

\* cuando pienso en la palabra libro, siento una gran emoción

\* tirar botellas con mensajes al mar esperando que sean recogidos por esos espectadores que caminan distraídos por la playa y que son capaces de encontrar significado en el mensaje y también en la botella.

\* "mi primer amor, el de los 14 años, a quien amé como después creo no volví a hacerlo, me regaló un libro. Además de su lectura, adoraba ese libro como un objeto. Alguna vez lo presté, y ya no lo tengo, todavía recuerdo hasta cómo y en qué lugar de la tapa estaba ajado. Era la tregua, de Benedetti. De chica, mi padre, que fue un gran lector, me daba dinero para que fuera a elegirle libros, y yo iba muy feliz a robar, elegía 7 u 8 libros para él, uno para mí, y a veces alguno para mi madre. Era una de las mejores misiones que podía encomendarme.

\* acumulación de signos visuales y en Braille también se toca. ¿Y se oye están por la mediana edad pierden su olor, se hacen neutros y viejos huelen fuerte a hongos ( y a viejo). Debo reconocer que nunca he comido una hoja de libro. Tengo una experiencia limitada de lo que es un libro.



\* sujeto amigo de palabras y lectores. Objeto de placer, inquietud, conocimiento, aburrimiento, discernimiento, deslumbramiento. Recuerdo una frase de señalador que decía: "un buen libro es como una amistad, uno espera que no se termine nunca".

\* irremplazable abastecedor de información, en el vehículo transmisión de nuestra civilización. Es un objeto fácil, manipulable, palpable, portable.

\* unidad de objeto inteligente con tapas más duras que las hojas que contiene que aparenta ser finito pero en verdad es infinito: hay etapas intermedias como los índices generales, luego los analíticos que hacen el doble ejercicio de implosión-explósión. Además sirve para jugar: tomándolo con las manos y corriendo las hojas frenando al azar.

\* huesos tallados, tablillas babilónicas, papiros egipcios, libros de oración tibetanos, libros de la cultura cristiana como el Codex de Kells o el Beato de Liébana, Apollinar (Caligramas de 1914); El Lissitzky (Dyla Golosa, 1923. Las cuatro funciones aritméticas, 1928

\* Fluxus: George Macuines. Nam June Paik, John Cage y Joseph Beuys, como impulsores de una nueva forma de difusión

\* Ed. Ruscha y su posición neutral, sus series de fotografías de gasolineras, hizo libros sobre estacionamientos urbanos de California y fotografió (1966) los edificios de Sunset Street de cada lado de la calle dando el número de los inmuebles

\* Anselm Kieffer Christian Boltanski, hablan de su preocupación: la muerte, la infancia, la memoria. Son numerosos los libros referidos a su infancia.

\* Sarmiento se refiere a artistas que sobre un viaje o un recorrido hacen a través del libro un gesto de creación y el soporte de su experiencia.

\* Richard Long fotografía carreteras localizadas en Bristol que serpentean el campo y que se van estrechando hasta desaparecer en una curva o en un descenso.

\* Sol Lewit escoge un motivo (pared, árbol, camino) y lo fotografía en diferentes lugares.

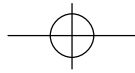
\* Hamish Fulton fotografía detalles que simbolizan la marcha y escribe las experiencias y emociones del viaje, lugar, fecha, distancia recorrida y duración de la marcha.

\* Marina Abramovic y Ulay en "Lovers" (1989) se encontraron partiendo de uno y otro extremo de la Muralla China.

\* el libro es esa forma que después de milenios de representación pictográfica fue creada a fines del siglo I y comienzos del siglo II -seguramente inspirada en los pequeños cuadernos hechos con tablillas de madera unidas con hilos- y que ha permanecido inalterable hasta nuestros días por su practicidad y eficiencia.

El libro, por su carácter artesanal estaba considerado precioso. La página en cuanto unidad de los libros no se remonta más allá del S III o IV. Anteriormente para leer un libro había que desenrollarlo. Sólo cuando las páginas unidas sustituyeron al rollo pudieron los lectores trasladarse atrás y adelante con facilidad a lo largo del libro y los textos se dividieron en segmentos que podían ser marcados e indexados.

\* la imprenta supuso una diferencia aunque en el primer medio siglo de su existencia, el libro impreso siguió siendo una imitación del manuscrito y, sin duda, era leído por el mismo público



y de manera idéntica. Lo que multiplica los libros es la facilidad que hay para escribirlos sacándolos de otros ya publicados. En muchas obras impresas se puede elaborar una historia de Francia o España sin añadirles nada nuevo. Todos los diccionarios se escriben sobre otros y casi todos los manuales nuevos de geografía son copiados de otros que tratan de esta materia. La Summa de Santo Tomás ha producido dos mil volúmenes amazotados de teología, y las mismas especies de gusanos que royeron a la madre roen también a los hijos. De Voltaire, Diccionario filosófico, 1867.

\* registro: se asegura la prolongación del evento, difundiéndolo. Sirven como reportaje fotográfico o se hacen cargo del desarrollo completo desde su proyecto a su realización.

\* la consagración del libro de artista vino con la 6° Documenta de Kassel. La reflexión teórica no apareció tan rápido tampoco, el trabajo de Germano Celant "Book as Artwork" es de 1969-70

\* la poesía experimental (visual, poética, sonora, concreta) dio a partir de 1958 un nuevo impulso al "coup de dés" de Mallarmé y a las palabras en libertad de los futuristas. Son poetas que se expresan visualmente y explotan las posibilidades espaciales y visuales del libro. Consideran la página como un espacio concreto donde la disposición de la forma y de las letras se vinculan estrechamente con la significación del libro.

\* las nuevas formas de producción, interacción y distribución de la obra como el CD Rom, el correo electrónico, el telefax, el Word Wide Web parecerían indicar que el libro está a punto de abandonar el papel primordial para conservar y difundir información o desarrollar el conocimiento

humano en la civilización moderna.

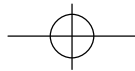
\* "Teoría de la Inteligencia creadora" de Marina y "Sobre Héroe y Tumbas", de Sábato, la parte del Informe sobre ciegos. Las preferencias literarias varían con los años, en la adolescencia me gustaba Hesse. Mañana no sé.

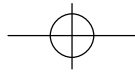
\* "el sueño de Mallarmé", libro preferido de Anahí Cáceres

\* "la totalidad y el orden implicado" David Bohm, libro preferido de Ernesto Ballesteros

\* estudiando física noté que el libro más difícil era apenas el más chiquito, escrito por un Nobel ruso muy pero muy loco. En 100 páginas tocó más que lo que el resto toca en 500. Obviamente el libro es de una profundidad increíble. Uno de los principios de este tipo era justamente remover todo el ropío superfluo y mostrar la joya como es. Era también un artista del "ángulo", siempre bien elegido. Fue en segundo año y desde entonces es que opté por la física teórica. El libro me dio vuelta. Comencé a estudiar la obra de este tipo. Luego en tercer año de la facultad pude al mismo tiempo terminar el Master. Yo estaba dado vueltas pero el secreto estaba en los libros de Landau. Este era Lev Davidovich Landau, Nobel ruso en Física. Tiene la colección de física teórica más importante que jamás se haya escrito por un único autor. El man simplemente tenía curiosidad por todo. Los libros son de una originalidad tan pero tan grande que creo que acaban lejos de la mayoría justamente por eso: se desarrollan con un estilo de raciocinio completamente suelto. Determinó mi profesión y muchas cosas más. Creo que parte de lo que soy hoy.

\* Casi no teníamos libros en casa y la ciudad no tenía librerías





pero los libros que en nuestra vida entraron son como la radiación de un cuerpo negro apuntando hacia la expansión del universo porque la frase, el concepto, el enredo, el verso (y, sin duda, el verso) es lo que puede lanzar mundos al mundo. De Caetano Veloso, Livro, 1997.

\* "Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse unos con otros y que todo lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira". La biblioteca de Babel. Jorge Luis Borges

\* libro, como verbo. "me libro" alude a eludir un compromiso, obligación, castigo. Obtener la libertad. Me libro, me libré. Expresión de uso habitual (aunque antigua) en el juego de las escondidas.

Asociado con "piedra libre" y luego reemplazado por "pica". La versión solidaria es "para todos mis compa"

\* película recomendada la "Tempestad" de Greenaway.

En La Construcción De Estos Términos Colaboraron Entre Otros: Anahí Cáceres, Cecilia Podestá, Diego Melero, Edgardo Chebterrab, Ernesto Ballesteros, Fernanda Laguna, Gustavo Navas, Juli Dolinsky, Julia Risler, Laura Messing, María Calderari, Marina De Caro, Marcela Veinsten, Marta Chamorro, Nazarena Pereyra, Norma Zinga, Pablo Spravkin, Sergio Pleticosich, Silvana Franzetti, Silvina Buffone, Sebastián Rosso, Silvia Veinsten, Teresa Dauría

## Fábrica de cuadros

Venta de materiales para el enmarcado, guillotinas, engrapadoras y clavadoras

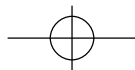
Cursos de enmarcado  
Se entregan certificados

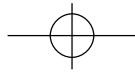
4811-1558 4961-0104  
(15)5108-2655  
tallercuadros@yahoo.com.ar

## Fundación Descartes

Para orientarse  
En esta oscuridad

Billinghurst 901 (1174) Capital  
Tel: 4861-6152  
Tel/Fax: 4863-7574  
e-mail: descartes@interlink.com.ar  
web: <http://descartes.org.ar>





# Cartas de lectores

A la Dirección de la Revista ramona  
Se solicita la publicación de la respuesta de la  
Academia Nacional de Bellas Artes al Sr.  
Mariano Oropeza

Sr. Mariano Oropeza:

He leído sus apreciaciones reciente en el artículo "Premios, salones y castigos ¡De eso sí se habla!". Quiero puntualizarle dos aclaraciones:

1. A diferencia de lo que usted afirma, la Academia organiza los premios consagratorios Trabucco (continuación del Palanza y Facio Hebecquer), con fondos que no provienen del Estado y con estatuto autónomo. Igualmente no tienen contribución estatal los diversos Premios Estímulo.

2. Nuestro proyecto en la Academia trasciende líneas estéticas convencionales. Y esto es de público conocimiento. La brevedad de esta nota no permite extendernos en las múltiples actividades, las ya realizadas y previstas. Por lo mismo lo invitamos a visitarnos en nuestra institución para informarlo .

Rosa María Ravera, Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes

R. de r.: Agradezco mucho sus precisiones. Pero, además me gustaría conocer qué opina la Academia Nacional de Bellas Artes sobre el contenido general de la nota del colaborador Mariano Oropeza en el 24 y su continuación en este número.

Además les invitamos a consultar [www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar) donde podrán conocer los datos del estudio de premios y jurados: la mayor parte de los veredictos son realizados a lo largo de los últimos veinte años por algo más de una docena de personas, cuya competencia no es en todos los casos indiscutible.

También son muy interesantes los resultados de la encuesta sobre la

necesidad o no de modificar todo el sistema de premios y jurados.

ramona

Me están matando!! La semana pasada pusieron mal las fechas de mi muestra, les mandé un mail, pero no lo corrigieron!!! Esta semana dicen que ya cerró y la muestra sigue hasta el 28 de julio, si la hacen así, mejor no la hagan porque hay mucha gente que ve ramona semanal, que no va a venir por un error de ustedes, te pido por favor que lo corrijan o que lo eliminen!!!! Espero una respuesta urgente de parte del responsable, es muy difícil difundir una muestra en un espacio independiente para que venga otro a cometer estos errores. Gracias

Andrea Schvartzman

R. de r.: Disculpame, casi nunca me pasa. Pero cuando cambian fechas tienen que suscribirse al Sistema de Corrección Telepática o contratar a Gema Adivina.

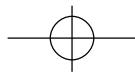
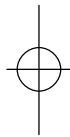
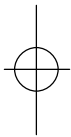
Hola gente de Ramona !

Mi nombre es Dech Chinen y edito una agenda cultural de contenido Oriental ("La Agenda de la Srta Akemi"). Quisiera saber si hay alguna posibilidad de colaborar con ustedes, me gusta la estética y el contenido de "ramona" Gracias por el tiempo y quedo a su disposicion Saludos!

Dech Chinen

R.de r.: También me gusta Sra. Akemi. Encantada de que colabores. Contactate con Prior que es el encargado en cuestiones orientales.

Querida Ramona , grupo foto, y Fernanda:  
Gracias !!!!! Me gustó mucho el diseño virtual de la muestra de Luisa. Besos muy grandes !  
Fabiana Barrreda



R. de r.: ¿Eres realmente Fabiana o el heterónimo de Cippolini? ¿Cuándo lo sabré? Gracias igual, Fabiel Cippoleda.

Ramones

Les agradeceré que me envíen por mail la Ramona semanal. Para quienes vivimos en el interior, el trabajo que ustedes hacen es sumamente útil. Felicitaciones y gracias  
Zulema Galarraga

R. de r.: A veces me pregunto qué es interior y qué exterior. Metafísica de Moebius.

Estimados Sres:

Nos compramos su revista cuando estuvimos en Buenos Aires en Diciembre de 2001. Ahora tenemos clientes que quisieran comprar más y establecer suscripciones. En caso de que nos conozca, somos los distribuidores especializados en libros de arte latinoamericano. A través nuestro, editores, instituciones, galeristas y artistas acceden a las colecciones de las más importantes bibliotecas y colecciones de los EE.UU. y Europa y tienen presencia en las páginas de oferta bibliográfica más conocidas. ¿Pueden confirmarnos el valor de los números atrasados, 2 suscripciones y si podemos comprar 2 juegos completos? Tenemos a alguien en Buenos Aires que puede traerlos.

Desde ya muy agradecido y con el deseo de inaugurar una relación de mutuos beneficios, sinceramente,

Beverly Joy-Karno,  
Howard Karno Books, Inc.

R. de r.: Puse dólares, quiero dólares.

Querida Ramona

Necesitaría por favor el número de cuenta para poder suscribirme nuevamente y en qué banco debo realizar el trámite, así el mes que viene

recibo la revista. Atentamente

Victoria Arroyo

R. de r.: Si todos los suscriptores fueran como tu, cantaré Victoria.

ramona

Gracias por avisarnos de la nota, yo como aún no he podido ver la revista en papel, la chequeé vía net. Como ya te había dicho, me parece una ventana importante esta parte "federal" de Ramona dedicada a las provincias o ciudades del interior, y vuelvo a felicitarlos por eso a vos, al negro Bruzzone y a los que piensan en abrir un poco la información sobre el arte para que no sólo se quede en Capital Federal. Buenísimo si mandas algunas revistas para Tucumán, Bruzzone mando una tanda de números hace un tiempo con la intención de que la pongamos en la biblioteca de la Facultad de Artes. Te cuento esto porque en El Ingenio estamos armando una biblioteca y sería un honor para nosotros contar con Ramona en los estantes... Bueno, te mando un abrazo y saludos.  
martin(cho) GUIOT (Tucumán)

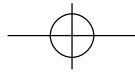
R. de r.: Quería hacer un chistecito de los míos pero no me da el ingenio.

ramona Federal

Hola, ví el pedido en Proyecto Venus de colaboradores para la ramona Federal y me interesó el tema. Me dedico a la crítica de arte y enseño estética en la Universidad de Arquitectura de la UBA. Así que si podemos en algún momento conectarnos o me podés dejar un teléfono donde encontrarte te puedo llamar y arreglamos un encuentro, para que sepas algo de lo que hago. Mandame un mail y contame que te parece.

Diego Jaros

R. de r.: Bienvenido.



Hola

Hoy Pablo Montini me trajo una revista ramona 23, la estuve hojeando para captar la onda, me gustó esa mezcla rara de cosa inteligente y divertida, son pensamientos de artistas en texto. Dan ganas de leerla de pie y saludando gente y tomando champagne. Ví notas buenísimas, como la charla de Piglia. Y la entrevista al curador de la (¿postergada?) muestra de arte político es muy interesante, un buen trabajo periodístico ya que preguntan justo sobre eso que uno como lector quiere saber. Me tomé el trabajo de medir una nota mediana: 2 páginas de Ramona con bastante margen arriba son algo menos de 1.400 palabras, lo que equivale aproximadamente a una página A4. Creo que esa es la "buena medida" para esta nota. Saludos,  
Beatriz Vignoli

R. de r.: Todo en su medida y armoniosamente...

Hola ramona

Un sueño...

Mi nombre es Melisa Eijo, tengo 21 años y vivo en Rafaela (una pequeña ciudad de la provincia de Santa Fe, Argentina). Estoy intentando llevar a cabo un gran sueño: construir una biblioteca, hemeroteca y videoteca de arte y literatura, que esté a disposición de los jóvenes artistas y aquellas personas de mi ciudad que tengan inquietudes de conocer un poco más de nuestra cultura. La idea surge a partir de las inquietudes de los chicos y jóvenes que participan del Taller de Arte Experimental que coordina Martín Molinaro, un amigo junto al que intentamos promover el arte como expresión y proyectarlo desde nuestro pequeño centro cultural. Espero entiendan mi inquietud y consideren la posibilidad de acercarnos libros, catálogos, revistas,

videos o material que pueda ayudarnos a comenzar a concretar este sueño.

Gracias por su tiempo, y espero ansiosa que sueñen con nosotros. Un abrazo

Meli

R. de r.: Tenemos algún material bastante desordenado que podemos pasarles.

Hola ramona

Nuevamente yo, por el tema de la biblioteca. Conseguí que mi primo (que viaja semanalmente a Buenos Aires) pase a buscar el material que me habías dicho tienen para aportar a nuestra biblioteca. En el caso de que siga en pie la oferta, mandame por favor un mail para que yo lo imprima y se lo de a él para que con eso él pase por la dirección que vos me digas. Ya que estoy, te paso la dirección web de nuestro espacio:

<http://www.martinmolinaro.com.ar> visitala y contame que te parece y te paso en un proximo mail la convocatoria de paraguas intervenidos que estamos haciendo para que si pueden la difundan. Mil gracias!

Meli

R. de r.: Mandalo nomás a tu primito que yo lo atiendo.

De Davide Grassi

Hemos apreciado mucho la mención del sitio "problemarket.com" en la selección de los www de la semana. Pero el link no es correcto.

No es:

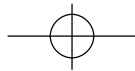
<http://www.problemarket.com/aboutus.html%0D>

sino:

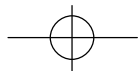
<http://www.problemarket.com/aboutus.html>

Agradezco desde ya que lo cambien. Saludos  
Davide

R. de r.: ¡Qué atención!







# Luisa Pedrouzo

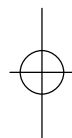
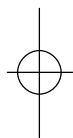
Galería de Arte

7 de agosto

Raúl Flores

Fotografía

Arenales 834, Recoleta  
Ciudad de Buenos Aires, Argentina  
luisa\_pedrouzo@interar.com.ar  
4325-5110  
lu-vi: 11 a 20; sa: 11 a 13



Cursos de  
Historia del Arte

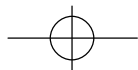
Lic. Laura Batkis

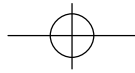
Dabbah  
Torrejón

Avello  
Agosto 2002

Informes: 4777-8915  
laurabat@ciudad.com.ar  
Cerviño y Sinclair

Sánchez de Bustamante 1187  
Palermo  
4963-2581  
Ciudad de Buenos Aires, Argentina  
ma-vi: 15 a 20; sa: 11 a 14





PAGINA 90

# Haikumentarios

Fotografía / Bienal de Sao Paulo /  
Fundación Proa  
Sensación de salida: en resultado los temas  
que conmueven al mundo suceden en Europa,  
Oriente, Asia y USA.  
Sudamerica no esta.  
Tampoco estoy nombrando Africa.  
hasta luego paula

Macció Obras  
Dispersas pero juntas,  
colores encontrados,  
en arrecifes de formas.  
charly borja

Beto deVolder, firulete, Arguibel

líneas van  
puntos entrecruzan  
curvas sin error  
¿las puedo dejar de mirar?

Por qué todo en-caja?  
para siempre,  
sino, pregunten dentro de 100 años  
M.V

e Fabiana Barreda  
Muy original!! Una artista con futuro.  
Mucha suerte!  
Walter Caporicci Miraglia  
16 Julio 02

Héctor Borla: Museo de Bellas Artes,  
hasta Agosto." Pinturas"  
"Still life entre 1979 y 2001  
La Grande Baigneuse y sus transformaciones:  
óleos sobre tela, y un retrato oval."  
d.m

Enio Iommi: esculturas, Ruth Benzacar,  
hasta fines de Julio.

Plástico, adoquín, pared derruida, aluminio  
ciudad del todo por dos pesos:  
prolegómenos de la escultura.  
d.m

Mariela Scafati, "óleos", hasta el 30 de  
Junio en Lelé de Troya.

"Seis óleos sobre tela en dos tiempos:  
uno de encuadre fijo,  
los otros con leve giro."  
d.m

Silvia Gurfein, C.C.Rojas,  
"Pinturas" hasta el 29 de Junio.

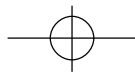
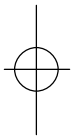
"Óleos sobre tela revelando  
fragmentos de capas pintadas:  
recuperadas por la historia de la tecnología."  
d.m

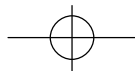
Félix Rodríguez Eleazar, "Carbonillas".  
Espacio Beckett, hasta el 25 de Junio.

"Carbonillas sobre tela preparada,  
paisajes urbanos de  
fábricas y ciudades."  
d.m

Silvia Gai, instalación ST 00130,  
Casona de los Olivera: fines de junio.  
"Apariciones en danza, tejidas con carbón y  
encoladas entre sí: sobre  
el piso, en un diámetro de 11 metros."  
D.M

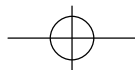
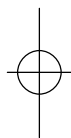
Jane Brodie en Belleza  
tesoro nudo en roca ruptura  
gema negra  
petróleo en bloque,  
eco ancestral engarzado en brea  
XB

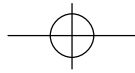




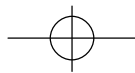
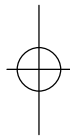
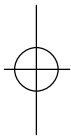
## julio-agosto

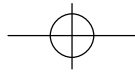
Puzzovio, Dalila	Fondo Nacional de las Arte	Técnicas mixtas	11.7 - 30.8
12 artistas	Espacio Rich	Técnicas varias	6.8 - 20.8
Abaldi, Sergio	CC Borges	Fotografías	9.8 - 8.9
Academia Nac. de Bellas Artes	Museo Eduardo Sivori	Esculturas	23.8 - 22.9
Aguar, Arturo	Fotoespacio del Retiro	Fotografías	3.7 - 10.8
Aguar, José María	MACLA	Técnicas mixtas	10.7 - 11.8
Agüero, Rodolfo	Galería de la Recoleta	Pinturas e Instal.	12.8 - 18.8
Allievi, Fernando	Museo Eduardo Sivori	Dibujos	14.8 - 25.9
Alonso, Berni, Bianchedi, otros	CC Borges	Pinturas	16.8 - 4.9
Alumnos de distritos escolares	Museo Quinquela Martín	Pinturas	19.7 - 19.8
Alvarez, Iturrialde, Pellejero, otros	Facultad de Ingeniería	Pinturas y objetos	23.8 - 31.8
Amestoy, Manuel	33 1/3	Oleos, acuarelas	1.8 - 6.9
Amigo, Maldonado, Cipriani	La Casona de los Olivera	Objetos y Dibujos	13.7 - 18.8
Amoedo, Laren, Chiachio.	Arcimboldo	Técnicas varias	28.8 - 13.9
Antokolec, Scavino, Celma, Rivnyj	Adriana Indij	Técnicas varias	31.8 - 29.9
Antolini, María	Sonoridad Amarilla	Instalación fotográfica	16.8 - 14.9
Artistas en trastienda	VYP	Pinturas	1.8 - 1.9
Artistas precolombinos	Museo Etnográfico	Objetos	30.8 - 28.12
Artistas varios	Galería Fotocafé 4 Elementos	Técnicas varias	17.7 - 30.8
Artistas varios	Museo Castagnino (Rosario)	Técnicas varias	24.8 - 29.9
Artistas varios	Planetario Galileo Galilei	Video instalación	25.8 - 25.8
Artistas varios	Museo Víctor Roverano	Instalación	6.7 - 6.8
Artistas varios	Hotel Panamericano	Pinturas	18.7 - 18.8
Asseff, Betesh, Miles, Porter	Fund Klemm	Fotografías	19.6 - 20.8
Avello, Sergio	Dabbah Torrejón	Técnicas varias	1.8 - 1.9
Badii, Aquino, Bermúdez, otros	Arroyo	Pinturas	16.8 - 27.8
Baino, Daniel	CC Borges	Técnicas varias	9.8 - 1.9
Ballestrini, Verónica	Alianza Francesa, S. Fortabat	Pinturas	23.8 - 3.9
Banchero, Irene	Del Infinito	Objetos	29.8 - 19.9
Barreda, Fabiana	Gara	Instalación	21.8 - 11.9
Beckett, Samuel	Espacio Ecléctico	Técnicas varias	1.8 - 30.10
Beecroft, Davenport, Devlin, otros	Fund Proa	Fotografías	29.6 - 29.8
Benedit, Correas, Elía, otros	Filo	Objetos	23.7 - 18.8
Bertusconi, Gabriel	MACLA	Pinturas	10.7 - 11.8
Bigio, Leveratto, Faivovich, otros	Marq-Museo de Arquitectura	Fotografías	7.8 - 7.9
Blanco, César	CC Borges	Pinturas	4.7 - 4.8
Blas Castagna	Principium	Pinturas	22.8 - 21.9
Blocher, Silvie	Museo de Arte Moderno	Técnicas mixtas	22.8 - 20.9
Bonnet, Sebastián	Belleza y Felicidad	Objetos	3.8 - 28.8
Bravo Almonacid, Gastón	Pabellón 4	Pinturas	2.7 - 2.8
Cabutti, Bonetto, Zerman.	Palacio Campodónico	Fotografías	12.7 - 12.8
Calmet, Iván	Braga Menéndez, Schuster		1.8 - 30.8
Campos, Jorge Luis	Filo	Fotografías	28.8 - 22.9
Castellani, Luján	Bis Rosario		25.8 - 14.9
Castillo, Palma, Lopez	Arte x Arte	Fotografías	10.6 - 6.8
Charif, Gustavo	Maman	Técnicas mixtas	4.7 - 30.8
Chedufau, Isabel	Del Infinito	Fotografías	10.7 - 10.8
Churba, Graciela	Galería Verde Talo	Pinturas	19.7 - 19.8
Colección Borges	Sala del Casino Central	Técnicas varias	6.7 - 6.8
Colletta, Petrov, Olivari	Fábrica	Pinturas y esculturas	29.8 - 28.8
Conte, Guillermo	CC Recoleta	Técnicas mixtas	16.8 - 15.9
Cusenza, Marcelo	Quitapesares	Objetos	22.8 - 28.9
Dándolo, Jorge	Zurbarán Alvear	Pinturas	19.8 - 8.9
Dardalla, Carmen	VYP	Esculturas	1.8 - 19.8
de la Cárcova-Alice otros	Club Hípico Argentino	Pinturas	19.8 - 18.9
De la Fuente, Glusman, otros	Del Infinito	Fotografías	6.8 - 20.8



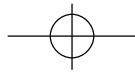
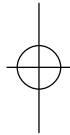
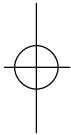


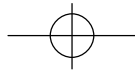
De Volder, Beto	Arguibel	Dibujos	10.7 - 16.8
Deymonnaz, Santiago	Espero Infinito	Fotografías	16.8 - 29.8
Diseño Gráfico	Museo de Arte Moderno	Diseño gráfico	18.7 - 18.8
Dix, Otto	MNBA	Grabados	2.8 - 4.9
D'Alessandro, Hernandez, otros	Fund Klemm	Objetos	29.8 - 28.9
D'angiolillo, Julián	CC Rojas .		31.7 - 24.8
Elvira, Gonzalo	Arcimboldo	Pinturas y Dibujos	6.8 - 20.8
Faillace, Leonardo	Galerías Croquis	Dibujos, acuarelas	9.7 - 9.8
Fernandez, Guadalupe	Del Infinito	Pinturas	29.8 - 19.9
Fernández, Nestor	Filo		28.8 - 22.9
Firpo, Roberto	Centoira	Instalación	7.8 - 24.8
Flores, Raúl	Luisa Pedrouzo	Fotografías	7.8 - 7.9
Flores Mendoza, Jaime	CC Rojas .		28.8 - 21.9
Frias, Carlos	Centoira	Pinturas	15.8 - 31.8
Galluzzi, Natalio	Banco Nación		2.7 - 2.8
Gilardoni, Julio Cesar	CC Borges	Oleos	2.7 - 2.8
Gómez, Mely	Centoira	Fotografías	28.8 - 13.9
Gonda, Tomás	Museo de Arte Moderno		20.8 - 28.11
Goñi, Alicia	Van Riel	Pinturas	15.8 - 14.9
Gorostiaga, Gonzalo	Museo Fernández Blanco	Pinturas	9.8 - 8.9
Griffin, Silveyra	CC Del Arbol (San Isidro)	Pinturas	18.7 - 20.8
Grinbaum, Mario	Rubbers Ateneo Gran Splendid	Pinturas	6.8 - 26.8
Grupo El Ingenio	C.C. E.F. Virla	Técnicas varias	10.7 - 1.8
Guanini, Nicolás	Ruth Benzacar	Dibujos	7.8 - 14.9
Guiot, Iriart	Duplus	Pinturas	21.8 - 20.9
Herrera, del Río, Joglar, otros	Museo Castagnino (Rosario)	Técnicas varias	19.7 - 18.8
Horada, Diego	Espacio Vera	Pinturas	10.8 - 9.9
Ibáñez, María	C.C. de España	Pinturas	19.7 - 22.8
Ieger, Graciela	Galería GR.Galerna	Pinturas	28.6 - 12.8
Iommi, Enio	CC Recoleta	Esculturas	24.8 - 23.9
Jacoby, Roberto	Belleza y Felicidad	Video en vivo	17.8 - 3.9
Jasovich, Saccomanno, Fazio	Tiempos del Alma	Pinturas	1.8 - 19.8
Jori, Mauro	CC Borges	Pinturas	18.7 - 18.8
Keegan, De Paoli, Mengual, otros	Casa de la cultura	Fotografías	6.7 - 6.8
Kiblsky, Olkapaa, otros	Del Infinito	Fotografías	1.8 - 19.8
King, Eric	CC Borges	Técnicas mixtas	2.7 - 2.8
Kirnos, Débora	Hoy en el Arte	Pinturas	14.8 - 30.8
Kusmuk, María	Alianza Francesa (Centro)	Fotografías	3.6 - 3.8
Lamelas, David	Museo de Arte Moderno	Arte mediático	18.7 - 18.8
Larreta, Paats, El Bulgaro, otros	Beckett		22.8 - 21.8
Lin	Belleza y Felicidad	Pintura sumi-e	17.8 - 3.9
Lipszyc, Alejandro	Fotoespacio del Retiro	Fotografías	3.7 - 10.8
Lisa, Esteban	Ruth Benzacar	Pinturas	7.8 - 14.9
López, Alejandra	Cecilia Caballero	Pinturas	27.8 - 16.9
López, María Inés	Arroyo	Pinturas	21.8 - 7.9
Macías, Viviana	CC Recoleta	Objetos	9.8 - 25.8
Malanca, José	Zurbarán	Pinturas	20.8 - 25.9
Maldonado, Ana	La Casona de los Olivera	Pinturas	13.7 - 18.8
Marina, Hernán	C.C. de España en Bs As		7.8 - 6.9
Meyer, Elisa	Galería Juan Canavesi	Arte Digital	8.7 - 2.8
Miguens, Inés	Fond Art	Fotografías	8.8 - 7.9
Míguez, Cecilia	Praxis (Arenales)	Esculturas	28.8 - 14.9
Molina, Jorge	CC San Martín	Dibujos	22.7 - 4.8
Morea, José	CC Recoleta	Pinturas	4.7 - 4.8
Muntadas	Museo de Arte Moderno	Esculturas	22.8 - 20.9
Navarro de la Fuente, Manuel	Sonoridad Amarilla	Fotografías	3.8 - 30.8





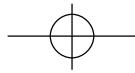
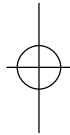
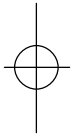
Novoa, José	CC Recoleta	Pinturas	11.7 - 11.8
Núñez del Prado, María	CC Borges	Esculturas	9.8 - 8.9
Olivi, Stáffora, Tazelaar	Museo Casa de Yrurtia	Instalación	6.7 - 6.8
Onofrio, Norberto	Museo Histórico Saavedra	Grabados y Dibujos	1.8 - 19.8
Padilla, Alejandra	Rubbers	Pinturas	10.7 - 8.8
Paparella, Aldo y Juan	Ruth Benzacar	Pinturas	22.8 - 28.9
Paparella, Aldo	Fotoespacio del Retiro	Fotografías	26.6 - 3.8
Paternosto, Cesar	La Ruche	Pinturas	10.7 - 10.8
Pereda, Teresa	Palatina	Pinturas	22.8 - 10.9
Pérez Temperley, Marta	Atica	Grabados	20.7 - 24.8
Perrota, Bonilla, Bertolotti, Fradkin	El Gato Viejo	Pinturas	24.8 - 20.9
Pichel, Colli, García Bonini, otros	En Tren de Arte	Pinturas	10.7 - 2.8
Pino, Felipe	Bambú Café	Pinturas	5.8 - 4.9
Piovano, Juan Carlos	Asoc. de Reporteros Gráficos	Fotografías	1.8 - 19.8
Plate, Roberto	Fund Klemm	Pinturas	29.8 - 28.9
Podestá, Mario	Palais de Glace	Fotografías	10.8 - 19.8
Polack, Piscitelli, Puzzolo, Rouse.	Arte x Arte	Fotografías	10.8 - 12.10
Ponce, Raul	CC Recoleta	Arte Digital	16.8 - 15.9
Premio Bienal Avon 2001	CC Borges	Técnicas varias	9.8 - 8.9
Quinquela Martin	Zurbarán Alvear	Pinturas	15.7 - 24.8
Quiroz, Alejandra	CC Recoleta	Fotografías	15.8 - 14.9
Rocha Novoa, Adrián	Foto Club Argentino	Fotografías	30.8 - 29.9
Rochaix, Toto Blake, Spivak, otros	CC Borges	Técnicas mixtas	2.7 - 2.8
Roitman Waitmann, Sara	Escuela Argentina de Fotografía	Fotografías	4.7 - 4.8
Román, Christian	La Casona de los Olivera	Pinturas	4.8 - 1.9
Romano, Gerardo Valentin	Museo Eduardo Sívori	Esculturas	13.7 - 14.8
Rugendas, Johann Moritz	MNBA	Pinturas	17.7 - 17.8
Sácarí, Carlos	Fund Rozembum	Fotografías	19.8 - 23.9
Sackmann, Teresa	CC San Martín	Pinturas	12.7 - 12.8
Saez, Silvina	Blablá up Arte	Instalación	25.8 - 5.9
Salgado, Ricardo	Espacio Ojo al País	Instalación	9.8 - 8.9
San Jorge, Marisol	Casa 13	Técnicas varias	4.7 - 4.8
Sánchez, Begué, Guascone, otros	Surcos Arte	Pinturas	16.8 - 14.9
Sanguinetti, Alessandra	Ruth Benzacar	Pinturas	22.8 - 28.9
Sanzano, Mario	Zurbarán Pinamar	Pinturas	27.7 - 20.8
Scafati, Mariela	Bis Rosario		13.8 - 24.9
Segal, Analia	C.C. de España en Bs As	Instalación	6.8 - 6.9
Segall, Lasar	MALBA	Pinturas	4.7 - 4.8
Senderowicz, Kampelmacher	Broderson-Martinez	Técnicas varias	18.7 - 9.8
Seoane, Cocca, Kovasevich, otros	Museo Nacional del Grabado	Grabados	4.6 - 4.8
Shlosberg, Liliana	Banco Ciudad Vidriera	Esculturas	15.7 - 15.8
Siegrist, Lila	CC Bernardino Rivadavia	Objetos	9.8 - 29.8
Slomka, Liliana	CC San Martín	Arte Digital	31.8 - 24.9
Taller Oculito	Teatro de la Ribera	Fotografías	10.8 - 19.8
Tápies, Antoni	CC Borges	Oleos, grabados	5.8 - 4.9
Tazelaar, Stáffora, Webb, otros	Asoc. Psicoanalítica de Bs .As.	Esculturas	13.8 - 12.9
Terenzio, Paula	Arguibel	Pinturas	21.8 - 17.9
Torassa, Julio	Bar Binaural	Pinturas y Dibujos	10.7 - 10.8
Torretta, Marcelo	Fund Klemm		19.6 - 20.8
Vecino, Nahuel	Belleza y Felicidad	Pinturas y Dibujos	3.8 - 28.8
Vecino, Bonnet	Milion	Técnicas mixtas	16.7 - 16.8
Vendramini, Fabián	British Art Center	Fotografías	1.8 - 25.9
Vera, Carlos	Centoira	Técnicas mixtas	17.7 - 3.8
Villalba, Raúl	Foto Club Argentino	Fotografías	4.7 - 4.8
Waselchuk, Lorie	Fund Rozembum	Fotografías	19.8 - 23.9
Zubiría, Facundo	Sara García Uriburu	Fotografías	14.8 - 5.9

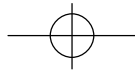




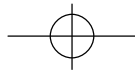
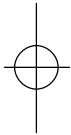
# direcciones

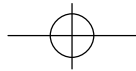
33 1/3	Defensa 747	
Adriana Indij	Rodriguez Peña 2067 PBªA	LU-DO: 15-20
Alianza Francesa (Centro)	Av. Córdoba 946 PBª	LU-VI: 9-21; SA: 9-14
Alianza Francesa, Sede Fortabat	Billinghurst 1926	LU-VI: 10-19; SA 10-12
Arciboldo	Reconquista 761 PAª14	LU-VI: 15-19; SA: 11-13, otros por tel.
Arguibel	Andrés Arguibel 2826	MA-DO: 17-24
Arroyo	Arroyo 834	LU-DO: 11-13, 16-21
Arte x Arte	V Obligado 2070	LU-LU: 14-20
Asociación de Reporteros Gráficos	Venezuela 1500	LU-VI: 13-19
Asociación Psicoanalítica de Bs. As.	Maure 1850	LU-VI: 10-18
Atica	Libertad 1240 PBª9	LU-DO: 11-13, 15-20; SA: 11-13;30
Bambú Café	Av. Córdoba 1415	LU-VI: 8-20
Banco Ciudad Vidriera	Sarmiento y Florida	
Banco Nación	Rivadavia 325 hall central	
Bar Binaural	Soler 4202	
Beckett	El Salvador 4960	MA-DO: 11-24
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Bis Rosario	Callao 153	MA-SA: 16-20
Blablá up Arte	Estados Unidos 862	
Braga Menéndez / Schuster	Darwin 1154 1 c sec A	SA: 15-19
British Art Center	Suipacha 1333	LU-VI: 15-21
Broderson-Martinez	Viamonte 625	LU-VI: 13-19
C.C. de España en Buenos Aires	Florida 943	LU-VI: 10:30-20
C.C. E.F. Virla	25 de mayo 265	8 -12 17 - 22
Casa 13	Belgrano y Pasaje Revol	MI-VI: 18-21
Casa de la cultura	San Martín 373	
CC Bernardino Rivadavia	San Martín 1080	LU-VI: 8-20; SA-DO: 10-20
CC Borges	Viamonte y San Martín	LU-SA:10-21; DO: 12-21
CC Del Arbol (San Isidro)	Ituzaingó y Libertador	
CC Recoleta	Junin 1930	MA-VI: 14-21; SA-DO-FER 10-21
CC Rojas	Av. Corrientes 2038	LU-SA: 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 15-21
Cecilia Caballero	Suipacha 1151	LU-VI: 11-13, 15-20; SA 11-13
Centoira	French 2611	LU-VI: 10-20, SA: 10-13, DO: entrevista
Club Hípico Argentino	Av. Figueroa Alcorta 7285	
Dabbah Torrejón	Sánchez de Bustamante 1187	MA-VI: 15-20; SA: 11-14
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	LU-VI: 10:30-20; SA 11-13
Duplus	Sánchez de Bustamante 750 1ª2	LU-VI: 11-19
El Gato Viejo	Av. Del Libertador 405 Galpón 1	LU-VI: 10-15; SA: 11-15
En Tren de Arte	Estación Retiro (ex línea Mitre)	
Escuela Argentina de Fotografía	Campos Salles 2155	LU-VI: 15-21
Espacio Vera	Vera 431 2ªA	SA-DO: 21-00 (tel. para otros)
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MI-VI: 16-21; SA-DO: 13-21
Espacio Ojo al País	Viamonte esq. San Martín	LU-SA: 10-21; DO: 12-21
Espacio Rich	Costa Rica 4670	MA-SA: 11-20
Espero Infinito	El Salvador 5783	
Fábrica	Chile 249	
Facultad de Ingeniería	Las Heras 2214	
Filo	San Martín 975 - subsuelo	LU-DO: 12-24
Fond Art	Reconquista 269	
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10-18
Foto Club Argentino	Tte Gral Perón 1606/8	LU-VI: 11-21; SA: 10-14
Fotoespacio del Retiro	Torre Monumental. Plaza Fza Aérea Argentina	MI-SA 12-21





Fund Klemm	M. T. de Alvear 626	LU-VI: 11-20; SA: 11-14
Fund Proa	Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Fund Rozembum	Lima 1017/27	LU-VI: 11-19
Galería Fotocafé 4 Elementos	Sarmiento 341 2º piso	LU-VI 13-19
Galería GR. Galerma de la Recoleta	Agüero 2502,	LU-VI 12-19 SA 11-15 DO 14-19
Galería Juan Canavesi	Pte. Scabuzzo 63	LU-VI 16-20
Galería Verde Talo	Callao 1380	
Galerías Croquis	Del Valle Iberlucea 1151	LU-SA 11-19
Gara	Pje Soria 5020	LU-VI: 11-19; SA: 11-17
Hotel Panamericano	Carlos Pellegrini 551	
Hoy en el Arte	Gascón 36	LU-VI: 10-20; SA 10-13
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
La Ruche	Arenales 1321	
Luisa Pedrouzo	Arenales 834	LU-VI: 11-20, SA: 11-13
MACLA	Calle 50 e/6 y 7	MA-VI: 10-20, SA-DO: 15-22
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	LU-JU-VI: 12-20; MI: 12-21; SA-DO-FE: 10-20
Maman	Av. Del Libertador 2475	LU-VI: 11-20, SA: 11-19
Marq - Museo de Arquitectura	Av. Del Libertador y callao	LU-VI: 15-20; SA-DO: 11-19
Million	Paraná 1048	
MNBA	Av. Del Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19:30; SA-DO 9:30-19:30
Museo Casa de Yrurtia	O'Higgins 2390	MA-VI: 15-19; DO: 16-19
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	MA-VI: 12-21; SA-DO 10-20
Museo de Arte Moderno	Av. San Juan 350	MA-VI: 10-20, SA-DO-FE: 11-20
Museo de Artes Visuales V. Roverano	Rivadavia 498	
Museo Eduardo Sívori	Av. De la Infanta Isabel 555	MA-VI: 12-19; SA-DO-FER: 10-18
Museo Etnográfico	Moreno 350	MI-DO: 14.30-18.30
Museo Fernández Blanco	Suipacha 1422	MA-DO: 14-19
Museo Histórico Saavedra	Crisólogo Larralde 6309	
Museo Nacional del Grabado	Defensa 372	LU-VI y DO: 14-18
Museo Quinquela Martín	Av. Pedro de Mendoza 1835	MA-DO: 10-18
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-DO: 16-20
Palacio Campodónico	Diag 79 esq.5	
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14-21
Palatina	Arroyo 821	LU-VI: 10-20.30; SA: 10-13
Planetario de Bs. Aires Galileo Galilei	Av. Sarmiento y Belisario Roldán	LU- VI: 9-17, SA-DO-FE: 13-19
Praxis (Arenales)	Arenales 1311	LU-VI: 10:30-20; SA: 10:30-14
Principium	Esmeralda 1357	LU-VI: 10-20:30; SA: 10-13
Quitapesares	Jorge Newbery 3713	LU-VI: 10-20; SA: 11-18
Rubbers	Suipacha 1175 PB	LU-VI: 11-20; SA: 11-13:30
Rubbers Ateneo Gran Splendid	Av. Santa Fe 1860 2º	LU-VI: 11-20; SA: 11-13:30
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30
Sala de Exp. del Casino Central	25 de Mayo 2847	
Sara García Uriburu	Uruguay 1223 PB	LU-VI: 11-13, 16-20; SA 11-13
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/85	MA-VI: 14-2; SA-DO: 17-2
Surcos Arte	Muñiz 855	
Teatro de la Ribera	Pedro de Mendoza 1821	
Tiempos del Alma	Membrillar 225	LU-VI: 10-13 - 16-19:30
Van Riel	Talcahuano 1257 PB	LU-VI: 15-20, SA: 11-13
VYP	Arroyo 959	LU-VI: 13-20, SA: 10:30-13
Zurbarán	Cerrito 1522	LU-VI: 10:30-21; SA 10:30-13
Zurbarán Alvear	Av. Alvear 1658	LU - VI: 10:30 - 21, SA: 10:30 - 13
Zurbarán Pinamar	Martín Pescador y Shaw	LU-DO 10-13 y 15-20





# Tatlin

Volvió  
el  
futuro...

Salta 636

c. de bs as, argentina

...lab-  
oratorio,  
simposio,  
shop, gimnasio,  
expo, 3 pisos para  
los integrantes del  
Proyecto Venus que están  
montando:

sebastián gordin,  
M777,  
omar chabán,  
sergio de loof,  
pablo siquier,  
roberto jacoby,

y otros.

