

32

ramona

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

\$5 (o 5 venus)

buenos aires, mayo /junio, 2003

- Política y brillo en los '90 por Diego Gonzalez
- Neo cordobazo y despues por Adriana Bustos, Carolina Senmartin, Christian Roman, Juan Martfn Juarez, Marcelo Sanchez, Mariana Di Rienzo, Monica Jacobo, Pablo Curutchet, Sol Martinez y Alejandra Montiel
- Investigacion erotica de Mariano Oropeza
- El galerista Daniel Maman
- Pathosformel y Alejandro Puente por Jose Emilio Burucua
- Y Paestum? Y Taormina? por Lux Lindner
- Carteras en el Barrio Triangulo por Isabel Caccia y Virginia Masau
- Subirse al tren??? por Giselle Bliman (desde Tucuman)
- Messerschmidt por Javier Tellez
- El Rugendas de Aira por Martfn Kohan
- La cautiva de Rugendas por Julio Schwartzman
- Plaza Peru, Burle Marx y yo por Edgardo Mario Ruiz
- Arte en la Carcel de Mujeres de Ezeiza por Jorge Opazo Ellicker
- Cartas de lectores. Direcciones. Muestras...

ramona

revista de artes visuales
n° 32 mayo / junio de 2003

**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,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Luis Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior

ramona federal

Xil Buffone

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

design@proa.org

Secretaría General

Milagros Velasco

ramona semanal en la web

Editor

Roberto Jacoby

Implementación web

Alejandro Balbi

Producción

Milagros Velasco

Equipo web

Marilú Dal Molin

Sebastián Martinena

Asistencia técnica

Matías Laufer

Líder digital en el exilio

Martin Gersbach

Suscripciones Gastón Cammarata

ramona@proyectovenus.org

Publicidad

Karina Farías,

**Los colaboradores de este número
figuran en el índice.**

Muchas gracias a todos.

ISSN 1666-1826 RNPI

El material no puede ser reproducido sin
la autorización de los autores

www.ramona.org.ar

ramona@proyectovenus.org

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Ciudad de Buenos Aires

índice

- 3 Ramona cartonera**
- 4 Las políticas del planeta brillante / Los '90**
por Diego González
- 8 Neo cordobazo y después**
por Rafael Cippolini
- 16 Adictos a la carne**
por Mariano Oropeza
- 20 Utopías y realidades**
por Daniel Maman
- 24 Reflexiones sobre la pintura de Alejandro Puento**
por José Emilio Burucúa
- 41 "Jornadas Warburgianas" en ciernes**
por Omar Acha`
- 46 Y Paestum? Y Taormina?**
por Lux Lindner
- 49 En Barrio Triángulo las mujeres
ya no usan carteras**
Entrevista de Isabel Caccia a Virginia Masau
- 56 Subirse al tren???**
por Giselle Bliman
- 58 Franz Xaver Messerschmidt mimetizado y anamorfosado**
por Javier Tellez
- 69 Presentación del texto de Javier Tellez**
por Nicolás Guagnini
- 70 A Rugendas los dibujos le salían pluralistas**
por Martín Kohan
- 76 La Cautiva, mito argentino**
por Julio Schwartzman
- 80 Plaza Perú, Burle Marx y yo**
por Edgardo Mario Ruiz
- 87 Arte y aguante: taller La Estampa**
por Jorge Opazo Ellicker
- 89 Cartas de lectores**
- 93 Direcciones**
- 94 Muestras**

Ramona cartonera

Hace casi tres lustros Harold Bloom afirmaba: "(...) *Es muy cansador enfrentarse con mitos llamados 'La responsabilidad social del crítico' o 'La responsabilidad política del crítico'. Preferiría entrar en una librería y encontrar un libro llamado Las responsabilidades estéticas del estadista' o 'Las responsabilidades literarias del ingeniero'. La crítica no es un programa de mejora social, ni un motor del cambio social. No veo cómo podría serlo*". Parece que no adelantamos demasiado. Hace rato que venimos argumentando que, en el mundo de las artes visuales en Argentina, los mejores críticos son los artistas. Es más: son los mismos artistas los que eligen y determinan hasta los efectos de valoración de un crítico (muy rara vez inversamente). "A los críticos los inventan los artistas", dijimos en el manifiesto que abrió ramona 27 (*Sucumbiendo al deseo crítico*). Así que con más razón después de décadas y décadas seguimos exigiéndole al arte que sea útil para la política? ¿A los políticos? ¿A la Historia? ¿A la sociología? ¿A las ciencias sociales? ¿Realmente nos interesa un arte pensado a priori como documento? El texto de Cristina Schiavi que abre el número 31 (*El arte enemigo del pueblo?*) nos resultó tan contundente que nada tuvimos que acotar. Pero volvamos otra vez sobre lo planteado por Bloom: *¿cómo y por qué estetizar la política?* Romero Brest, a comienzos de los años cincuenta, pregona que no

existe arte que no responda a una forma de vida. **4Y** en este sentido no fue una obra de arte fabulosa la *máscara* de mampostería que hacía fines del segundo gobierno de Menem ocultó el verdadero frente de la Casa Rosada, como un sepulcro blanqueado?. Una fachada, un simulacro que desnuda una de las inclinaciones argentinas por antonomasia: la apariencia. La suntuosidad de la apariencia. Vestimos con trajes que harán estallar nuestro presupuesto y nos endeudarán por décadas y décadas. Así nos preguntaron muchas veces por qué **ramona** no mejoraba su edición, incluyendo imágenes *para volverse de una vez por todas internacionalizable*. Y es que ramona, como Juanito Laguna, para escándalo de muchos (no se crean que haya menguado demasiado) siempre vistió lo que tuvo y jamás presumió de ser lo que no era. Una revista cartonera, esto es: realizada con una fabulosa sumatoria de *objets trouvés*. Su intención nació siendo otra: hablar todas las lenguas del arte, ser ven-trilocua y babelica, pero muy ante todo, **como una oreja que escucha todo cuanto puede, que piensa todo cuanto escucha, y cree que el arte puede ser un maravilloso generador de políticas que, afortunadamente, muy poco se parecen a las que nos tienen acostumbrados los políticos y economistas de siempre.**

Los Editores (Ramon + Ramon)

Las políticas del planeta brillante

Por Diego Gonzalez

En el campo de las artes plásticas en Argentina en la década de los noventa, la cuestión que se ha dado en llamar la del *arte light* ha ocupado, y lo continúa haciendo quizás, un lugar particularmente visible. Mas allá de lo módico de la polémica suscitada a partir de esta noción, los debates en su derredor son, si bien no capitales a la hora de reconstruir las trayectorias y estrategias de toda una generación de artistas que por ese entonces comenzaba a exponer, los preferidos por esos mismos creadores para pensar su propia posición en el campo.

El origen de lo anterior es más o menos bien conocido: en el invierno de 1992 se hace reconocible como grupo un conjunto de artistas que había expuesto, en su mayoría por vez primera, en la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, que venía siendo dirigida desde su inauguración, tres años antes, por Jorge Gumier Maier. Quien sería también el curador de una muestra colectiva, especie de retrospectiva de lo actuado en el Rojas, que se inaugura el 26 de agosto en el Centro Cultural Recoleta, con el nombre de "Algunos Artistas". Un mes antes, en una elogiosa reseña a propósito de otra muestra en la que participaba Gumier Maier, había sido el crítico Jorge López Anaya, desde *La Nación*, el que acuñó la expresión "Arte Light", que de ahí en más amplió a sus alcances hasta devenir modo preferido a la hora de caracterizar una supuesta tendencia dominante en la producción de los nuevos creadores. Desde ese momento, y (con voluntad de *periodizar*) hasta la realización de

otra exhibición colectiva en el Recoleta en 1997, se sucederá una serie intermitente de debates e intervenciones (1), protagonizados a veces por los propios artistas, estructurados en torno a una matriz de oposiciones que el calificativo 'light', de índole apenas descriptiva en su comienzo, tuvo la capacidad de desencadenar con su particular polisemia castellana.

Como quiera que sea, quedó implícita siempre la idea, para unos y para otros, que los artistas de los noventa rechazaban las formas en que las generaciones anteriores habían asumido la relación entre arte y política. Aun cuando en esto se pudiese oscilar entre la negación de la dimensión política y el reconocimiento de lo ineludible de su presencia. Esto es, entre la *impostura* de un arte político considerado como poco *auténtico* (y los compromisos que lo hicieron posible también) y la *improcedencia* política (y artística) de las buenas voluntades.

A partir de estas dos posiciones, aquí apenas esbozadas, resulta posible hacer pie en la exploración de distintas estrategias polémicas. Por un lado, la asunción y el festejo de lo ligero del propio hacer, operación, claro está, no exenta de un gesto de desconocimiento hacia los interlocutores. Por el otro, las ganas de discutir y de mostrar el peso de sus propias obras y de algunas ajenas. Y más allá de esta demarcación probable, lo que sí es seguro es que lo *light* iluminó más a todos ellos que a unos otros terceros, haber participado directa o indirectamente, haber sido aludidos o haberse sentido interpelados, les otorgó visibilidad,

constituyéndose así el elenco de creadores de los noventa.

Solapándose (al menos temporalmente) con estos acontecimientos, la década pasada propició la recuperación de una buena parte de la producción de las vanguardias plásticas de los sesenta. Corriendo a la par, y muchas veces alimentándose, de diversas investigaciones académicas, la producción de los sesenta se tornó *exhibible* para los ámbitos curatoriales, generando una serie de muestras y reconstrucciones que se suceden hasta el presente.

Si para pensar el campo artístico en la última década resulta ineludible la cuestión de lo *light*, y en especial lo es para pensar a la política desde ese lugar, el *revival sesentista*, las más de las veces, ha parecido generar intervenciones que se agotan en ellas mismas. Quiero decir, a las discusiones en torno a la *museificación*, a las formas de las reconstrucciones y a la selección de aquellas producciones, no se le reconoció la capacidad de hacer mella en el presente. La idea que prevaleció es que el único valor de ese pasado era el de un *testimonio histórico*, entendido como letra muerta, sin la capacidad de incitar a que se tome su relevo.

La puesta en relación de estas dos cuestiones, más allá de que ellas se presenten como las más relevantes a la hora de pensar al arte y la política en el pasado más reciente, se realiza desde la suposición de que para el entramado del campo artístico es tan importante la una como la otra y que para acercarse a los modos en que se piensa a la política vale tanto lo del *arte light* como la puesta en cuestión de los

modos con que se recupera al pasado. Y más que eso, de que ambos aspectos resultan ser complementarios.

Si los discursos políticos que se movilaron en derredor del *arte light* y de las obras mismas de algunos artistas se estructuraron en torno de cuestiones como las *identidades* y la *diferencia*, el interés por las vanguardias politizadas de los sesenta se asoció a la *memoria*. Que es lo que aportó a este 'clima de época' el arte es una de las preguntas que orienta esta reflexión. Que es lo que los artistas y sus obras estaban diciendo al respecto es otra. Y, en este sentido, considero provisoriamente que deben ser interrogadas también las obras de los sesenta que se tornaron míticas en este período, las que fueron vistas casi por vez primera, las que formaron parte de los envíos de arte argentino al exterior.

La lectura efectuada en otra parte sobre "La familia obrera" de Oscar Bony se fundó, de alguna manera, en lo anterior. Y ello implica una toma de posición que no solo es teórica aunque pueda ser expresada como deudora de la voluntad de realizar *lecturas específicamente activas*. El recurso a la sociología de la cultura de Raymond Williams, antes que a otros modelos teóricos, me permite, en el caso que se va definiendo progresivamente aquí, considerar tanto a estos dos cortes diacrónicos insinuados (los *sesenta* y los *noventa*) a la par como dotar a estos momentos de otro carácter que no sea el de un mero corte. Entonces, de lo que se trata es de la historicidad del campo artístico en la última década, en la que se incluye, como ya se dijo, la consabida *mu-*

seificación, pero también se intenta considerar los desplazamientos de lectura que han sufrido esas obras en su renovada circulación. Y desde ahí, los efectos que han tenido sobre las propias producciones artísticas con-temporáneas de su ingreso a la historia del arte argentino

La voluntad de Williams de hacer posible una sociología que sea a la vez una *estética* coloca, por otra parte, a su programa en un umbral *pre-semiótico* que considero especialmente útil para el momento de hacer frente a una producción artística que por sus formas y procedimientos clausura definitivamente la posibilidad de una semiótica visual. Sin embargo, con lo anterior no pretendo la descripción (apresurada) de 'estilos de época' por ejemplo, a partir de la postulación de posibles *estructuras de sentimiento*. Y si señalo esto en particular es porque esta noción, extraída y separada de la argumentación que la sostiene, es muchas veces utilizada de un modo que neutraliza la dimensión política de los estudios culturales.

En el terreno de las artes plásticas y (o) visuales en particular se puede observar a este concepto cumpliendo una función de sutura entre los análisis de la semiótica o los de *raigambre* iconológica y los de ciertos abordajes *posestructuralistas* de la obra de arte. En este punto, la analogía con la suerte que han corrido otras nociones y con la deriva misma de los estudios culturales, aspectos que en el ámbito de una carrera de comunicación nos suenan más familiares, por rápida no deja de ser significativa. Estas preocupaciones aquí expresadas, si bien revisten cierta densidad teórica y un grado

importante de abstracción, creo que son las que, además de aportar como es evidente a la construcción del objeto, justifican la elección de este momento histórico para una indagación en torno a las artes y la política. Porque si ya lo anterior nos viene a sonar como una especie de anacronismo para los años que aquí se recortan, lo resulta aún más cuando se habla de artes *plásticas* y de política *de izquierdas*.

Y respecto a esta impresión derivada de la experiencia social concreta y vivida, creo que si es pertinente el recurso heurístico a la noción de estructuras de sentimiento. Quiero decir, y a manera de ejemplo, que en el abordaje de la relación entre vanguardias artísticas y políticas se ha reducido muchas veces uno de los términos al otro (aun cuando esto haya ocurrido efectivamente así en los casos concretos de determinados grupos vanguardistas) sin considerar la posibilidad de que las dos ideas de vanguardia operantes sean, si bien asimilables, no del todo coincidentes, como no lo fueron las de la política entre ellas ni las del arte también, perdiéndose así la posibilidad de evaluar que era lo que en verdad tenían en común una y otra, que era lo que hacía posible el intento de una confluencia entre ellas. Aquí, lo mismo que en otras cuestiones menos exploradas, como la de la 'representación' (2), resulta notable la dificultad para definir estas prácticas artísticas y políticas, que en lugar de ser salvada o analizada, se pretende superar con el poder de la nominación en común y con reglas implícitas de traducción de uno a otro de los ámbitos. En las conocidas argumentaciones de Williams (3)

a las que prefiero remitir directamente se puede evaluar la pertinencia que apenas sugiero ahora.

Decía entonces que el objetivo que aquí se persigue es el de realizar una reconstrucción de algunos aspectos del campo artístico en el período que delimito, de manera provisoria, entre el año 1989 (6 1992) y el 2001. Y que el foco de atención principal se orientara a las tomas de posición de los propios artistas antes que a las intervenciones de otros actores, y dándose especial importancia a sus obras y a los diálogos establecidos en ellas (o no) con las producciones de las vanguardias de los sesenta que circularon en el mencionado período. En un nivel casi planamente metodológico, pienso en dos líneas de acción primeras: una, la reconstrucción histórica de la emergencia de los que aquí han sido referidos como artistas de los noventa a través de la cuestión del *arte light*, la evaluación de su carácter como movimiento con la consecuente selección de un corpus de obras; otra, el relevamiento del arte de los sesenta que se exhibió en el período y de su recepción entre las nuevas generaciones de artistas. Una tercera línea, es la que pondría en relación los dos puntos anteriores, en los lineamientos que se desprenden de lo que se ha venido diciendo hasta aquí.

En consecuencia, pienso en la necesidad de un relevamiento y del trabajo con fuentes primarias, en las dificultades de la selección de un corpus de obras y de su posterior análisis, en la posibilidad de una reflexión que trascienda y que fundamente el caso y la perspectiva que lo construye.

NOTAS

* Trabajo presentado en el seminario: "Artes plásticas y políticas de izquierdas en la Argentina del siglo XX" (2002), a cargo de la profesora Ana Longoni, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. ¹ Reconstruida parcialmente en una serie de textos de Rafael Cippolini publicados en ramona. ² Menos exploradas desde el arte y la política a la vez, claro está. En torno a la (crisis de la) representación se ha abierto casi inevitablemente una reflexión filosófica que alcanza al arte y la política en los últimos años del siglo pasado. Sin embargo, más allá de esto, que las más de las veces se ha fundamentado en la recuperación de la crítica a la idea misma de representación, y esta bien que así sea, las prácticas concretas de representación artística y política no se pensaron a sí mismas necesariamente como deudoras de la totalidad de la tradición del pensamiento de Occidente, sino que se reconocen en un origen moderno, en el pensamiento de la Ilustración francesa. La cuestión merece ser explorada, aunque escape a mis posibilidades y a las de la investigación que se intenta plantear. Vale considerar, sin embargo, que aun cuando la idea de representación política haya permanecido restringida como tal (nominalmente) a la tradición liberal, es difícil no pensar a los vanguardismos de la izquierda sin ese antecedente. Que comparten líneas argumentativas, desde ya, con programas artísticos. Pienso en este momento en particular, un poco paradójicamente ((o no?), en Zhdanov y los propósitos que se perseguían con su 'realismo socialista'. Cfr. Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980; pp. 150-158.

Neo Cordobazo y después

Por **Rafael Cippolini**

Por todo el país, en muchas provincias, pululan artistas dispersos que muchas veces no constituyen grupos o tendencias simplemente porque no existe entre ellos alguien que produzca un discurso plural con el cuál puedan conectarse, tal como ha sido, de modo significativo, el caso de Carlota Beltrame, artista y teórica, en Tucumán. Sin embargo, cuando observamos las estéticas no tan dispersas con el zoom preciso y radiografiamos los pensamientos de cada uno de ellos, notamos enseguida una intensa red de conexiones desde la que puede leerse fácilmente un horizonte de preocupaciones y criterios cruzados. Prueba de esto constituyen las respuestas a un cuestionario preparado al respecto, de nueve artistas jóvenes cordobeses, todos ellos becarios de las clínicas proyectadas por la Fundación Antorchas.

Nombre / Edad / Materiales y formatos (1)
Muestras (2)

- 1.-¿Cuáles sentís que son las ventajas y desventajas más inmediatas del vivir en Córdoba con respecto a tu creación?
- 2.-¿Pensás que existe alguna singularidad (de carácter, de estilo, etc) en la tradición del arte cordobés desde Genaro Pérez hasta hoy?
- 3.-Con respecto a la relación de tu obra con la de artistas de otras generaciones y décadas ¿cuáles son las líneas que te interesa proseguir, explorar y cuales son las diferencias que encontrás irreconciliables?
- 4.- Tres artistas argentinos de tu generación cuyas obras te interesen y tres artistas argentinos vivos de otras generaciones a los que admires.

5.- ¿Qué es lo que más te gusta del arte argentino y qué lo que más detestás?

(1) Cuáles son los materiales o especialidades a los que se dedican: fotografía, pintura, video, dibujo, etc

(2) Nombren las dos (2) muestras que hayan hecho por las que les gustaría ser reconocidos y/o recordados

Adriana Bustos / 37 años

Fotografía- Fotoinstalación

-Host. S/ bend. Córdoba Casa 13 Fotoinstalación

-Elevación Picos de Córdoba. Fotoinstalación. Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras.

-Ruta N° 9 Gara Buenos Aires

-Book de Artista. Teatro Real. Fotoinstalación

1.-Las ventajas tienen que ver con el contexto subjetivo. En la obra hablo de mi entorno inmediato. Córdoba es mi solución y problema a un tiempo. Las desventajas se asocian más a la circulación y promoción de la obra. La ausencia de crítica, coleccionismo y galerías dificultan la profesionalización, que de manera mas oblicua atraviesan la producción.

2.-Me resulta difícil identificar una particularidad en relación al estilo. pero me parece que en la producción local está presente casi siempre el afuera. Tanto en los paisajistas del siglo pasado como en las intervenciones urbanas contemporáneas

3- El "In-sight" del arte Contemporáneo en su aspecto inmaterial me sucedió de manera rebuscada o indirecta. A través de Boys, por

ejemplo. Luego conocí la producción de los artistas argentinos de los 60. Soy hija coyuntural del silencio de la dictadura y post. Entonces la pirueta fue tener que recontextualizar algo que ya había sucedido aquí y el trabajo fue doble. Y eso para mí es algo imperdonable de nuestra historia y de la de la historia del arte. Bueno, y creo que la línea que me interesa en relación a los artistas de los 60, tiene que ver con una sensibilidad al contexto de manera amplia. Saber en dónde y desde dónde se produce la obra. Grados de conciencia de la historia personal y de tu entorno. Las diferencias tienen que ver con las distintos contextos políticos, que son obvios.

4.- De mi generación Jorge Macchi- Raúl Flores-Cristina Schiavi. Grippo (muerto), Jorge de La Vega (muerto), Greco (muerto) esos son casi como ídolos míos. Y vivos-vivos León Ferrari, Oscar Bony, Raul Loza

5.- Del arte argentino me gusta cuando es sacrílego, paródico, con algo de maldito. Y lo detesto cuando es encubridor y careta.

6.- Me gusta mucho Hostias sin Bendecir . Que es un registro de fotos de una performance familiar en las Sierras de Córdoba, Y este proyecto nuevo "4x4" de retratos de caballos cartoneados para pasaporte y el video .

Carolina Senmartin / 30 años

Trabajo con materiales y técnicas diversas, objetos, dibujos, fotos, video.

-2001- Casona de los Olivera, Parque Avellaneda Buenos Aires.

-2002 - Piso 6, video estudios, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Córdoba.

1.- Hablar de ventajas y de desventajas encie-

rra una comparación entre una situación en una ciudad y otra, y nunca he vivido en otro lugar que no sea la ciudad de Córdoba. Como característica del medio de Córdoba, creo que la escuela de artes ha sido muy importante en mi creación, y no me refiero tanto a la educación formal sino al grupo de personas con las cuales compartí aprendizajes y la formación en ese contexto, creo que han sido y son fundamentales, a la hora de necesitar un espacio de crítica y confrontación de obra, de contención y de trabajo, ya sea para compartir intereses similares o para discernir sobre los problemas del arte y del medio.

Si pienso o imagino una comparación, creo que algo positivo de vivir en Córdoba para producir obra, es que comparativamente es mas barato vivir, moverse y formarse que en las grandes ciudades, eso encierra una ventaja: disponer de un tiempo mayor para trabajar, y otra desventaja: en general donde la vida es más económica la causa directa es que existe mayor pobreza y menos circuitos de arte.

2.- Creo que si, que hay un estilo o un tipo de arte que ha marcado profundamente el gusto estilístico del público cordobés, de los salones y premios provinciales y municipales, es decir de los jurados y, por supuesto de los artistas y que responde a una tradición que viene de la generación de Pérez y de un condimento conservador, "temeroso a los cambios".

La generación de G. Pérez es llamada la generación de los maestros del Arte de Córdoba, entre los que están también Mossi y Caraffa, y han dejado una huella muy profunda, la tradición de la pintura en Córdoba es muy fuerte. Además las licenciaturas en las Escuelas de Artes responden a la idea de academia, a pesar de que hace un tiempo se viene debatiendo

do la posibilidad de una licenciatura en arte y no de especialidades que responden a técnicas o disciplinas específicas, el cambio es muy difícil y muy lento. La licenciatura en pintura es entre las licenciaturas, la que más afluencia de alumnos tiene.

3.-Me gusta ver pintura de las generaciones anteriores que están activas y aquellas que forman parte del acervo histórico del arte de Córdoba. No me imagino, en el contexto de mi obra, ahora un antecedente inmediato al que podría responder estilísticamente.

4.-Me interesa la obra de mi generación, Sofia G. Viera, Leticia El Allí Obeid y Paola Cerco. Y de otras generaciones de artistas vivos argentinos, Carina Cagnolo, Jorge Macchi y Mónica Girón

5.- Del arte argentino me gusta el humor y el carácter irónico. Lo que no me gusta es cuando se cae en generalizaciones y tendencias que se ponen de moda.

Christian Román / 25 años

(1) Arquitectura como soporte de intervenciones específicas (pintura, plásticos adhesivos, etc.)

(2) **Grup00 en Sonoridad Amarilla**, Buenos Aires, Julio 2002

"Paisajes privados, prisiones colectivas", Nuevo Espacio de la Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Mayo 2002

1.- Creo que tenemos una relación con los tiempos de la creación que es favorable y tiene que ver con el ritmo de la plástica en Córdoba.

Por un lado es bueno en el sentido de que le das a la obra o a los proyectos el aire que necesitan para madurar y poder reverlos y discutirlos con cierta perspectiva, y por el otro lado muchas veces parece que no pasa nada.

No hay muchas cosas interesantes para ver que aparezcan con cierta frecuencia, que me estimulen y que me entusiasmen para comenzar inmediatamente con algo nuevo.

Una desventaja clara para mí es el problema de hacer circular mi obra. Hay muy pocos espacios que puedan alojarla sin presentarme problemas; algunos ponen demasiadas condiciones para la realización, asunto que ya es clave, o el problema suele ser lo económico porque tengo que hacerme cargo de costos extras que le corresponderían al lugar. Prefiero tomar una actitud sana y considerar esto como un desafío para la obra.

2.- Tengo la historia de Córdoba bastante fragmentada. Tal vez el ritmo y el paisaje (rural y urbano) hayan influido bastante. Por otro lado la pintura siempre ha sido fuerte, hasta hoy la producción pictórica es muy significativa.

3.- Siento mucho interés por la obra de un grupo de artistas que rondan los 35 años y que fueron responsables de la renovación del lenguaje y del discurso en Córdoba. Por lo menos yo lo percibo de esa forma y es en ellos donde puedo sentir una línea de trabajo que me es familiar, una referencia concreta. De las generaciones anteriores, me siento demasiado distante en las intenciones y las propuestas. Lo que no me gusta de estos, es un conformismo que veo en muchas de sus producciones, no presentan nuevos desafíos ni para ellos mismos ni para el medio.

4.-De mi generación y de generaciones cercanas me interesa la obra de Livio de Luca de Mar del Plata, y las producciones de las cordobesas Leticia el Halli Obeid y Paola Sferco. De otras generaciones mayores : León Ferrari, Luis Benedit y José Pizarro.

5. Hablar de arte argentino me suena a algo un tanto vago, muy general y con pocas aclaraciones. Es extenso y muy variable. Me gusta cuando las propuestas son auténticas y tienen un valor y un peso en su contexto y no cuando son rápidas adaptaciones de la moda.

Juan Martín Juárez / 26 años

Pinto y dibujo.

-“la ideología del dialogo”, junto a Pablo Curchet y Caro Senmartin, en el Cíclope - y la instalación “Rojo al cubo” del Grup00 en la Feria de Arte Córdoba. Ambas muestras son de este año.

1.- La ventaja de vivir y trabajar en Córdoba es tener otra conciencia del tiempo.

El aire puro y el verde me estimula a crear. Creo que lo negativo es no tener un circuito de arte que funcione (galerías, revistas de arte, críticos, difusión, etc.) Pero esto se complementa con muy buenos artistas y muy buenos amigos con ganas de hacer cosas.

2.- El arte de Córdoba es raro. El año pasado junto al Grup00 expusimos en espacio alternativo cordobés llamado Rita, mi obra no les gustó porque tenía dibujos de pitos y la descolgaron al segundo día de inaugurar. Entendí que los artistas jóvenes tenemos gran libertad para crear pero no para mostrar. Persisten dos fuentes de formación artística en Córdoba: aquellos que siguen la tradición pictórica y aquellos que trabajan un arte conceptual dogmático. Yo me inclino por la tercera: desde la apertura y tolerancia.

3.- Pienso a mi obra como espacio de reconciliación entre la ruptura de lo nuevo y la continuidad de la tradición.

4.- Me interesa la obra de Nahuel Vecino, Andrés Sobrino y Cuqui.

Otros artistas que me gustan mucho son Roque Fraticelli, Benito Laren y Marcos López.

5.- Me interesa el arte argentino cuando deja de ver hacia afuera y empieza a trabajar y reflexionar su interior.

Marcelo Sánchez / 38 años

Fotografía

“Cero infinito” Centro de Arte Contemporáneo
“Shining” muestra-happening
Espacio de Arte La Lili

1.- Ventajas: vivenciar la irrupción de un nuevo paisaje contemporáneo que a modificando las dimensiones estéticas y simbólicas de la ciudad. Ha afectado mi trabajo de los últimos años ser testigo presencial de la transformación del fuerte carácter histórico-religioso de la ciudad de Córdoba ha sido importante para mi producción. Desventajas: la falta de una escena que conforme el cruce con otros artistas, la ausencia de la crítica e imposibilidad de contar con espacios alternativos.

2.- Hay una gran complejidad de estilos en tan amplio período y no puedo reconocer ninguna singularidad que este presente históricamente en la producción cordobésa.

3.- Mi trabajo comenzó a fines de los años 90 y me permitió encontrarme con un arte más democratizado, un arte de recorridos y búsquedas. Estaba dispuesto a descubrir y rescribir mi historia, por ello me ha interesado la producción de los años 60 y 70 fuertemente afectada por una conciencia política e histórica. Me resulta poco clara la inserción del arte argentino en la escena internacional de los últimos años, creo que esta poblado de singularidades.

4.- Res, Fabiana Barreda, Ananke Asseff Margarita Paska, Benedít, Eduardo Gil.

5.- Me interesan mucho artistas como Antonio Vigo, su obra en el contexto histórico cobra una estatura importante en el arte de los 60 un trabajo que se articula con la producción de otros latinoamericanos de esa época. Me disgusta la fragmentación y singularidad de la producción de los 90.

Mariana Di Rienzo / 26 años

Fotografía - Dibujo - Objetos
Lobed (instalación. La mojarrita) 
Me gustaría ser recordada por la muestra en la que estoy trabajando.

1.- No sé si puedo hablar en esos términos (ventaja - desventaja) respecto a mi creación, pues pienso que a veces, el acto de crear se presenta independiente del espacio físico. Lo que no significa que luego el producto de esa creación, no posibilite una lectura del entorno en el que fue gestada. Podría hablar de desventajas en cuanto a cosas prácticas de la producción: adquisición de materiales nuevos, variedad, costos, etc. Hablaría de desventajas, si me interesara entrar en algún circuito del mercado del arte y /o legitimación comercial.

2.- Para ser sincera, por el momento, no conozco tanto del arte cordobés como para hablar de singularidades.

3.- En este momento, me interesa una búsqueda en lo íntimo - interno - personal. No considero a mi obra lo suficientemente sólida aún, como para pararme desde allí. Si puedo hablar de diferencias, (no se si irreconciliables) como el hecho del contexto socio-político de décadas anteriores donde me parece había un mayor interés por una identidad que hoy encuentro fragmentada, y donde siento un "bache" cuando me cuestiono sobre el arte y su función social. Tampoco me interesa caer en "falsos nacionalismos" cuando aún me estoy preguntando quien soy. Considero que el discurso hegemónico de "estar mirando siempre hacia otro lado", ha sido efectivo. Se evidencia en la carencia de replanteos sobre la distribución social del conocimiento, en el sistema de enseñanza, cuando no esta dirigido hacia nosotros como sujetos históricos; cuando en una escuela de arte (facultad de filosofía) sólo existe una materia que trata de arte latinoamericano y argentino (y dura un año), cuando aún

"otros" nos cuentan nuestra historia. Por estas razones me parece necesario la existencia de libros como el que acabas de presentar.

4.- Marcos López. Leticia El Halli Obeid. Me interesa conocer más de DOMA. No usaría la palabra "admirar" para referirme a obras. Me interesa el trabajo de Julio Le Parc, Carlos Alonso. Me gustaría conocer más a Pombo y el metro pombiano del que nos hablaste.

5.- Me gusta la diversidad. Lo detesto cuando es "trucho".

Mónica Jacobo

Webart, instalaciones interactivas, objetos
- 2002 - Voice Pattern - Premio MAMBA Arte y Nuevas Tecnologías
- 2000 - Álbum 1 y 2 - Premio Prodaltec-MNBA
- 1998 Made in Córdoba - Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras - Córdoba

1-La distancia respecto al circuito de Bs As es una desventaja en debido a que el acceso a la producción que se expone allí es restringido así como las posibilidades concretas de exhibir cierto tipo de obra que exigen que el artista aporte sus dispositivos tecnológicos.

2-Los artistas de Córdoba siempre estuvieron atentos al exterior no veo una producción centrada en lo local o que identifique a la zona

3-Me interesa la investigación entre técnica y arte, Kosice, el arte cinético, el aspecto lúdico de la interacción con el público, Le Parc, la ironía y posición definida de León Ferrari. y a nivel internacional el neobarroco en lo digital de Mariko Mori y Matthew Barney

4-Artistas de mi generación, Leandro Elrich, Benito Laren, Roman Vitali. Artistas de otras generaciones (vivos) Gerardo Romano, Edgardo Giménez, Marcos López, Gumier Maier

5-Detesto la "politización" del arte cuando se aprovecha de lo mismo que critica.

Pablo Curutchet / 26 años

En este momento cartón corrugado, todo formato nada se pierde todo se transforma identidad del dialogo

- muestras que mas me gusto hacer y participar: la que mas disfrute, con cuatro artistas mas , en la sala el cíclope una sala que abarca distintas disciplinas teatro, danza, plástica, y otras, dentro de lo contemporáneo es un lugar que contiene a los artistas dentro de sus posibilidades, dirigido por Pablo Belzagui y Soledad Gonzáles

- la otra muestra es la boy a hacer con dos compañeros de la beca también en la sala el cíclope , ablando de artistas que venimos de distintos lugares, con distinta obra, construida con simpleza

1.- Creo que es un lugar que me permite meditar sobre mi obra , conectarme con artistas de diversa índole , la desventaja como en todo lugar que se aleja de la capital disminuyen los espacios

2.- Creo que si existe alguna singularidad no la percibo como la argentina siempre estamos mirando afuera, capas se pueda dar en el cuarteto

3.- La relación que encuentro es con Antonio Berni por el hecho de permitirse crear sin restricción de disciplina ,pintura ,obra grafica , escultura . instalación ,etc

en lo que es distinto sea que parto desde otro tiempo

4.- Tres artistas de mi generación Ángel Hiyacawa escultor, Juliana Altuna fotografía y otros. De otras me gusta la actitud de tipo común de Pérez Celis, Nicola Constantino por trabajar desde lo común, Julio le Parc por plantearse problemas de arte contemporáneo y buscar respuestas

5.- Lo que mas me gusta del arte argentino es cuando podemos hablar de nosotros mis-

mos y mirarnos, lo que no me gusta es cuando estamos muy atentos de lo que pasa del otro lado del charco.

Sol Martinez / 23 años

Pintura objeto instalación
currículo 0

1.-Yo creo que las ventajas mas grandes de vivir en Córdoba, son sobretodo la tranquilidad y la libertad tanto mental como formal a la hora de crear, el hecho de estar alejados de los grandes centros de producción de arte hace que se generen círculos locales de producción y recepción de arte que mantienen un lazo muy fuerte con la realidad cordobesa, y eso también esta bueno. Y las desventajas están también relacionadas ya que esta "lejanía" se convierte en un obstáculo a la hora de intentar mover la obra a un plano mas profesional con intenciones comerciales.

2.-Creo que la tradición pictórica sobre todo naturalista de Córdoba ha sido y sigue siendo muy fuerte, influenciando a algunos artistas emergentes como también a otros ya consagrados, pero a la vez esto sigue significando un peso muy importante en la concepción del arte en la sociedad cordobesa.

3.-Las líneas que me interesa proseguir , y las diferencias irreconciliables ?? en realidad no me interesa tomar una postura demasiado radical. Creo que siempre es bueno tener la capacidad de extraer algo positivo y que ayude a mi obra de la expresiones mas dispares , pero aun así si puedo decir que ha habido artistas que han formado parte de mi inspiración como fueron los de la década del 60, el instituto Di Tella y una suma de movimientos que encontraron en el arte una forma de libertad.

4.-Tres artistas de mi generación (un poco mas grandes) Nicola Constantino, Pablo Siquier,

Jorge Macchi. Tres artistas de otras generaciones: Victor Grippo, Oscar Bony, Julio Le Parc. 5.-Lo que me gusta del arte argentino son los artistas, la gente que esta dispuesta a generar cosas nuevas a probar cosas a pesar de las dificultades económicas y la singularidad que eso trae aparejado; hablo de diversas expresiones que se dan hoy en día y que se han dado a lo largo de la historia, que sin responder del todo a parámetros internacionales generan un arte y una forma de recepción muy local que es muy rico y único a la vez. Lo que no me gusta del arte argentino es la falta de interactividad con otros centros productores de arte y la falta de promoción y subvención de las autoridades.

Alejandra Montiel / 24 años

Los materiales predominantes de mi obra son los utilizados por técnicas industriales como acrílico, contact, bordado industrial, ploteados, lo que predomina en mis obras es el dibujo, la línea aplicada a ciertos gráficos así como también el pequeño formato. Las muestras que realice que mas me interesaron fueron la primera vez que expuse con el grupo del que formo parte, grupo00 en el 2000 y una del año pasado en julio en Sonoridad Amarilla donde pude ver una veta importantísima con respecto al trabajo grupal.

1.- Creo que en realidad vivir en Córdoba es una ventaja , ya que ante la ausencia de medios fundamentales, la obra se va sustanciando yendo por el camino de lo esencial ante la posibilidad o imposibilidad que le da el contexto, me refiero a la hora de hablar de circuito de arte, to-

do se termina cuando nos damos cuenta de que no lo tenemos, siguiendo por espacios, por teóricos, por falta de educación cultural, como algo fundamental esta ultima llamada, por falta de conexiones como lo puede tener Buenos Aires a la hora de las propuestas que llegan. Esto es un poco lo que pasa en mi propia producción, a la vez creo que es una forma de concentrarse en el contexto y con la obra propia, no hay tanta pirotecnia de distracciones o filtros mediáticos a gran escala.

3.- Tengo que remitirme a la generación anterior a la mía que es la que me interesa seguirle el recorrido, ya que están en la búsqueda al igual que yo, preferentemente en la rama conceptual la cual veo sustanciosa y llena de posibles conexiones a pesar de las diferencias que todo artista pueda tener cuando lo abordamos desde la mirada de la propia obra.

4.- Artistas que me interesen en este momento son los mas próximos al grupo del que formo parte mas cercanos a mi contexto y a mi campo de acción, Christian Roman, Fabio Di Camozzi, Soledad Sánchez Goldar, y artista artistas argentinos, como Jorge Macchi, Pablo Caseros.

5.- El arte argentino es de los que mas me llaman la atención, sobre todo el de los noventa, creo que hay algo que va más allá en el sentido de lo extraartístico hay un compromiso con la propia persona que ya lo hace social. En cuanto a lo que me molesta, no es el arte argentino, pueden interesarme mas algunos artistas que otros, en si lo que mas me podría molestar son ciertos gestores que administran arte y lo hacen de una manera nefasta. Los artistas que mas me interesan son los ligados a los nuevos medios, aquellos que realmente lo usan como necesidad de su discurso, con respeto y coherencia con su propia idea, sin una necesidad de estar en la pope.

Andrea Griffin debe renovar su suscripción ya	Flavia Da Rin también
--	--------------------------

Ruth Benzacar

4 de junio al 12 de julio

PABLO SIQUIER

Pinturas, instalación

Nuevo Espacio

Julio Grinblat

Fotografías

Ruth Benzacar
Florida 1000 CP: C1005AAT

Adictos a la carne

Por Mariano Oropeza

EL DIBUJO DEL DESEO

El futuro rey de Nápoles, Francisco I, paseaba gustoso con su hija en 1819 entre las piezas pompeyanas recuperadas a la lava del Vesubio. En un momento se detuvo azorado ante unas figuras en posiciones “licenciosas”. De inmediato llamó al director del museo y ordenó que toda pieza de carácter erótico sea guardada en una sala exclusiva para “personas maduras y de buena reputación moral”.

Semejante celo plasmaba la actitud de censura que imperaba en la forzosamente puritana centuria decimonónica sobre la temática erótica. Restricciones similares llegaron a nuestras circundantes costas rioplatenses sin variaciones. Eduardo Schiaffino en 1883 critica los desnudos en la obra de Prilidiano Pueyrredón y sostiene que “cediendo a bajas inspiraciones, (el pintor llega) a desnudar lo desnudo para hablar a los sentidos”. Curiosamente Schiaffino será el promotor en conseguir la aceptación pública del desnudo en la sociedad porteña finisecular, pero de aquel que puede ser denominado “desnudo-vestido”, el que está revestido de los reconocidos temas exóticos o mitológicos del neoclasicismo, según Marcelo Pacheco, y que responde a la falaz moral burguesa. Amparado en esa escala de valores y juicios, el crítico siempre condenará a las pinturas “lascivas” de Pueyrredón y Eduardo Sivorí, objetando la sensualidad de los dibujos y la vulgaridad de mostrar mujeres de carne y hueso.

Un sinuoso camino ha definido al erotismo en el arte argentino como un lugar poco comentado o visitado, un arcano poderoso que no ha constituido una iconografía de magnitud como en la pintura europea o una motivación pictórica significativa en algún creador, a excepción de algunos casos. Podemos afirmar que la plástica nativa casi carece de señeros dibujantes del deseo como un Picasso o el recientemente fallecido Balthus.

La fuerza del erotismo en el arte moderno reside en su poder de subversión. La mayoría de los artistas occidentales, desde el renacimiento hasta las vanguardias históricas, utilizan esa metáfora de la sexualidad, que es el erotismo, para alternar los emplazamientos de poder sobre el cuerpo, aquel gran olvidado de la modernidad. El arte ha ofrecido el borde, un contrambiente en palabras de Marshall MacLuhan, en donde sostener una radical contranarrativa, que opera a horcajadas del opresor discurso hegemónico censor de la carnalidad.

Por definición lo obsceno es aquello fuera de escena. En *El baño* (1865) o *La siesta* (1865) Pueyrredón coloca en primer plano el ámbito de lo privado, eso que la subjetividad moderna salvaguarda en el terror a la violación de la intimidad. La abierta sonrisa de la mujer durante el baño en la primera o la imagen de dos mujeres desnudas en la cama en la otra, por lo demás un motivo lésbico corriente en el arte occidental, otorgan una materialidad táctil que traspone el umbral de lo permitido en la escena pública normalizada. Y lo logra a pesar de la frigidéz que se trasunta en el uso

de cierto naturalismo que le confiere irrealidad a las imágenes.

Las pinturas citadas presentan una reformulación de lo "artístico" en la presentación de la figura humana. En vez de las propuestas del clasicismo contemporáneo, que reducía el cuerpo al logos y al conocimiento, se introduce en las obras mencionadas los argumentos de la pintura erótica europea de aquellos tiempos, que instalan una escena cotidiana y de cuerpos cercanos, con una sensibilidad humanista a la manera del realismo de Edouard Manet y que Sívori presentaría en su mejor forma en *Le lever de la Bonne -El despertar de la criada-*(1887).

En esta obra se pasa de la posición de Pueyrredón, que al fin y al cabo no parece desempeñar nada más que una incitación a los sentidos a la manera de los daguerrotipos eróticos, en la tesis de Laura Costa, una pintura sensual confinada para ciertas clases altas como era habitual en Europa desde el siglo XVI, a una acción directa que ataca las costumbres burguesas desde uno de sus principales tabúes, la sexualidad. La obra fue remitida a Buenos Aires desde París para exponer en la Sociedad para el Estímulo de la Bellas Artes y fue aceptada con reservas: sólo los hombres accedían a ella con una "invitación". En la obra de Sívori aparece una mujer desnuda en la cama, en una intimidad que constituye una escena escotofílica de alto impulso sexual. Un estímulo voyeurista que se refuerza con la imposibilidad de establecer contacto visual con el modelo, quien permanece con los ojos cerrados e impide el grado de reco-

nocimiento de la mirada. Surge en la pintura una dimensión objetual del cuerpo que abre otra de las características comunes en el arte erótico occidental: la fetichización del cuerpo femenino.

La pintura impresionista de Valentín Thibón de Libian, ya en el siglo XX, es una muestra de una posición objetual de la mujer, con sus bailarinas acosadas por hombres elegantes y mayores de edad. Sin embargo el erotismo del cuerpo femenino en Thibón de Libian se convierte en el centro y, si bien no instaura el cinismo de la *Olimpia* (1865) de Manet, constituye una obra erótica diferente, de una picaresca y una colorida sensualidad desacomtumbrada en el medio local. Las bailarinas aparecen en una situación de poder dentro de la situación pictórica y parecen re-vivir con crueldad ser el objeto de deseo del ojo -masculino- de la cultura occidental.

Constituye un gesto de ruptura importante que se conecta tangencialmente con la pintura de 1935 de Emilio Centurión, *La venus criolla*. La actitud abierta de la modelo reflejada en una mirada desafiante, la gravedad de las formas y el juego provocador de los claroscuros, produce en el espectador -sin el cual no habría situación erótica posible, claro- una intensidad sexual que concreta un verdadero triunfo del deseo. Se puede decir que es la primera obra nacional de un desnudo-desnudo, sin miradas censoras, y que se exhibe con éxito ante el público.

Para esa época el desnudo y los contenidos eróticos habían sido aceptados como parte de una larga lucha de modernización cultural,

una batalla visible sobre todo en Buenos Aires y en sus procesos culturales denominados por Beatriz Sarlo como de “modernización periférica”. De esos años son los trabajos de Lino Spilimbergo de una alta tensión sexual pero de un fin divergente a las obras anteriores que mantienen aún una emoción contenida.

Si bien Sívori intenta poner una escena descarnada y sexual frente a la mirada pública, en un claro gesto moderno, su obra posterior no avanza en esa dirección. Spilimbergo retoma la senda y con *Breve historia de Emma*, una producción de 1935/36 compuesta por 34 monocopias, da definitiva entidad a la frase “aspiro a un arte de carne y hueso” que su amigo, el poeta Oliverio Girondo, había pronunciado en 1933.

La serie de Emma cuenta la vida de una mujer desde una dura infancia, los días de prostitución y al fin un trágico destino. El trabajo no tiene un sentido hierático ni solemne ni documental sino carnal, intimista y erótico. En un genial anticipo a la Ramona Montiel de Antonio Berni, el cuerpo femenino aparece sobreexponiendo y quebrado. Planos rebatidos, espacios distorsionados, figuras sin eje, todos elementos de un superrealismo que dan cabida en simultáneo al dramatismo de la historia y a la tensión sexual de los personajes.

Por otros rumbos del universo de Eros, que es en parte oscuridad y en parte luz en la filosofía griega, la obra de Leopoldo Presas puede ser vista como la luminosidad de la más sólida -y única- iconografía erótica argentina. El tema excluyente de Presas es la mujer y la representa sin pudores ni pruritos, “sin caer en lo obsceno o lo pornográfico” según Rafael

Squirru, en un juego soberanamente libidinoso que une generalmente al esbozo distintas capas de colores con un dibujo fino mixturado con un dibujo tonal. Obras como *Desnudo frente al espejo* (1975) o *Las amigas* (1974) instalan una actitud festiva del goce sexual, en especial en la última en donde la mano de una de ellas sobre el sexo de la compañera indica un único e intenso recorrido de lectura.

El clima de celebración erótica ha sido la marca de Presas para las generaciones posteriores. En contraposición al elemento crítico de Spilimbergo, patente en su discurso trágico, Presas impone un sensualismo desbordante en la pintura local. Sus modelos importan una cadencia y un ritmo que pone a lo privado y al tabú en cegador foco. El erotismo de Presas es celebratorio ya que su significado es un haz, un disparo al infinito de las valencias del goce.

Un polemista que busco los restos del disparo es Guillermo Roux. Y los encontró en el inconciente colectivo sexual. La fragmentación del cuerpo femenino, la fetichización y objetivación de la mujer, los temores de castración y el goce escópico masculinizado, son los imagos que Roux (dis)pone en sus telas con la función velada de desplegar los traumas cotidianos. Mujeres cortadas, cuerpos fagocitados por insaciabiles canchas de tenis y situaciones desfiguradas son el resultante de una indagación en el patrimonio erótico colectivo. Ya que el erotismo es el relato que utiliza el control social para reubicar el impulso sexual, tan poderoso como la pulsión de muerte, la presentación de sus lugares recurrentes invita a la incomodidad del espectador.

Casa de citas (1977) es el claro ejemplo de la

objetivación del cuerpo femenino, de su conversión en signo intercambiable. Un dibujo de formas cerradas de una figura amorfa entregada sobre una cama cualquiera es la violenta condensación de dos fetiches sexuales manifiestos como las nalgas y las piernas femeninas. Las alas del divino Marqués de Sade se batían en un universo paralelo al entrever el descuartizamiento de la mujer.

Una obra que tiene conexión directa con una anterior, *La visita* (1975), es quizá la pintura vernácula de mayor tensión sexual. De nuevo la fragmentación, la imposibilidad de la mirada, en una ambigua figura sobre una silla donde sólo la sexualidad y el deseo del espectador puede otorgarle el cierre a la escena. Porque el impulso erotismo es ante todo sed de otredad.

En las dos últimas décadas del siglo pasado se consolidan artistas que incluyen el erotismo en una marcada dimensión siniestra. Tanto Alicia Carletti, con las perversas niñas carrollianas en paraísos extraños, como Jorge Alvaro, sobre todo en la serie de desnudos alados, representan un gesto que coliga el terror con el deseo desde posiciones irónicas y a la vez críticas.

Una línea similar de aproximación hacia el erotismo por una vertiente crítica y no sensualista se puede encontrar en la obra de una nueva camada pintores en los 90 que parecen recuperar la pintura figurativa junto con la dimensión ficcional del arte. Martín Di Girolamo y Manuel Esnoz son dos jóvenes artistas que recuperan el cuerpo como cruce de pulsiones, un cuerpo del deseo similar al que surge en el pre-burgués teatro jacobino.

Lejos del espíritu filológico de la modernidad, Esnoz es radical en una búsqueda plástica apasionada que desentraña el recorrido del deseo en nuestro fin de siglo. Su imaginario erótico-pornográfico, presente en la serie sin nombre expuesta en Galerie de Buenos Aires a mediados de 1999, ofrece un marco recargado de recursos pictóricos en plena combustión con fantasías sexuales.

Jacques Lacan solía decir que el dominio de la visión ha sido entregado al campo del deseo. En ese campo el impulso sexual es el monarca. El erotismo es la manera de domarlo y de transfigurar el sexo en ceremonia. Entonces el arte erótico no sería más que un intermediario estético de una celebración mayor.

Salió la 3ª revista del
proyecto Venus: **-Roberto-**

solicitarla en:
www.proyectovenus.org /info@proyectovenus.org

editores: Ros-Link

Utopías y realidades

Obsesiones de un marchand

Por Daniel Maman

Nuestro país siempre ha sostenido un espacio de expresión cultural a fuerza de pensamiento y esfuerzo privado más que por políticas culturales que el estado siempre mezuó.

Tantos años de malas administraciones no han podido diezmar el interés, el estímulo y la creación de formas alternativas para conservar y mostrar aquello que da sentido a la idea de progreso.

El año 2002 nos ha encontrado vivitos y coleando en lo que hace a muestras e iniciativas privadas. Solo nos falta pensar la forma de articular en el mundo del arte los esfuerzos particulares e imprimirles la grandeza de lo colectivo.

La experiencia personal me ha permitido comprobar que el espíritu de grupo potencia la concreción de objetivos comunes.

Hace ya veinticinco años que comencé mi carrera de marchand y no me puedo olvidar que en estos años de historia personal mi trabajo estuvo acompañado no sólo por artistas sino por colegas que querían una mayor transparencia en el ámbito del arte, que vislumbraban la proyección de nuestros artistas en el exterior y que creían necesario la consecución de lineamientos más profesionales en cuanto a la relación artista-marchand.

Recuerdo en el año 88, cuando abrimos galería en la calle Libertad e incorporamos a Carolina Antoniadi. Le propuse un acuerdo que consideré y considero esencial para los artis-

tas jóvenes. Es el hecho de apoyarlos económicamente. En aquel entonces la cosa sonaba descabellada para algunos de mis colegas pero hice posible el sueño de todo artista, Carolina solo tenía que dedicarse a pintar.

Mi idea es que un marchand tiene que invertir en lo que cree. No solo comprar obras de sus artistas o apoyarlos económicamente sino ocuparse de establecer lazos que proyecten su obra en el mercado internacional. En ese sentido, considero imprescindible la publicación de material específico. Tanto la publicación de libros (aún inexistentes) en el caso de los grandes artistas de la generación intermedia como la catalogación de la obra para insertarla en los centros de arte internacionales. Tarde tiempo en abrir otra galería a la calle por muchas razones. Una de ellas fue estar más tiempo con mi familia por lo cual mi casa funcionaba como galería privada. Por esos años mi mirada estaba enfocada sólo en los grandes maestros. Fueron años de crecimiento durante los cuales mi visión como marchand se iba transformando en la visión de un coleccionista. Explico esto porque la función de un marchand es ofrecer aquello que considera lo mejor de la producción de un artista. Y esto está íntimamente ligado, más allá de los conocimientos, a la emoción que despierta una obra de arte. Por lo tanto, creo desde lo personal que mi actividad está básicamente subordinada a esta actitud visceral.

Mi participación desde 1998 en ArteBa fue muy estimulante. Me ha servido para ofrecer

una propuesta al público en tiempos en que no tenía galería a la calle. Durante cuatro años consecutivos opté por llevar lo que a mi criterio era la mejor selección de pintura argentina que podía ofrecer. La mejor respuesta fue la del público y coleccionistas que recordaban mis participaciones anteriores más allá de ganar el premio al mejor stand en el 2000.

La lógica del crecimiento y el interés por un espectro mayor que los grandes maestros me llevó a necesitar un espacio de grandes dimensiones.

Dos años más tarde abrí la galería y pude poner marcha muchos objetivos dentro de los cuales los artistas son el eje fundamental. Uno de esos objetivos es ofrecer exposiciones que trasciendan el ámbito local. Los ecos internacionales no se hicieron esperar. Para mi sorpresa en España, Francia y Estados Unidos muchos estaban al tanto de la galería y de lo que estábamos haciendo.

Montar la galería, reacondicionar el lugar junto a la preparación de las muestras fue y es un trabajo arduo pero movido por la pasión de un equipo que suma ideas y se concretan por este mismo impulso.

Desde la muestra antológica de Maccio hasta la actual de Norberto Gómez han pasado muchas cosas. Para la muestra de Gustavo Charif, artista joven, invitamos al dramaturgo español Fernando Arrabal quien estuvo cinco días en la Argentina. Arrabal, admirador de la obra del artista, reeditó sus exaltaciones pánicas y brindó una charla en la galería sobre el

surrealismo, contando su vinculación con Breton y su amistad con Dalí.

También instalamos una nueva modalidad de exposiciones, la idea de muestra por un día. Bajo esta modalidad se colgó obra de García Uriburu para la presentación de su libro prologado por Pierre Restany; se expuso la megaoobra de Helmut Ditsch, artista argentino radicado en Austria y se montó la instalación "Nada es para Siempre" de Nora Iniesta antes que viajara para integrar la muestra "Imaginaire Feminine" en el Lido de Venecia.

Siguiendo con el calendario de exposiciones pasadas, "Victimas y Victimarios" asombró por la propuesta renovada de un artista que ha dejado su impronta por el mundo. En setiembre, "Circular 1" la muestra de Luis Benedit nos habla una vez más de la coherencia y el refinamiento de una obra que es signo del arte de nuestros tiempos. Obra que posee un lenguaje que no se agota en las riveras del Río de la Plata. Culminamos el año 2002 con Alicia Penalba, trajimos obra inédita desde Francia y pudimos montar lo que considero una muestra que reivindica a una artista de envergadura internacional. La misma reivindicación que sentimos merece Norberto Gómez cuando nos decidimos a mostrar "Ejercicios Materiales". Obra del 78-83 rescatada del olvido y que hoy comparece con su potencia creadora intacta.

La inauguración de la muestra de almanaques de Molina Campos tuvo una enorme recepción del público. El caso es que para la misma se

monto sobre la avenida Libertador una carreta de 1750 con sus bueyes, actores de la localidad de azul que representaban a los personajes de Molina , se contrató a una delegación del ballet Brandsen que bailó en plena vía pública junto a payadores y guitarreros. Fue extraordinario ver la diversidad de público, asombrado y participante. Llegaban madres con sus hijos, ancianos que recordaban haber tenido el típico almanaque de Alpargatas, coleccionistas y también curiosos se sumaron a una fiesta temática que esperamos volver a reeditar con otros artistas.

También hicimos posible la visita a la galería de niños de distintas ONG. La idea es ofrecerles la posibilidad de conocer el arte de una manera participativa, los chicos dialogan con el artista quien personalmente los acerca al mundo de la plástica. Y posteriormente se les da material para que libremente vuelquen sus impresiones. El resultado de tales encuentros acompañados con merienda es indescriptible. "Cuando sea grande quiero ser pintor" manifiestan algunos y puede ser...

Circular N°1 de Luis Benedit fue factor desencadenante de muestras en el exterior que estimulan tantos proyectos. Entre ellos el establecer galería en Miami y el intercambio cultural con otros países. En ese sentido nuestro

viaje a España en febrero último con motivo de la feria Arco fue muy provechosa.

Por otra parte la incorporación de artistas de la talla de Luis Benedit, Norberto Gómez, Nora Correas y Hernán Dompé fue contagiosa. Últimamente se sumaron a la propuesta Pablo Suárez y las jóvenes artistas Monica Van Asperen y Karina El Azem. Síntoma de una exultante vitalidad para revertir la idea de que no se puede.

El hecho de tener una galería como Maman Fine Art no se agota en la venta de obras de arte ni se apresta a monopolizar una actividad cuya diversidad de propuestas en este último tiempo da muestras claras de una pujanza sin precedentes. Basta como ejemplo la aparición de galeristas jóvenes. La bienvenida de una bocanada de aire nuevo que supone cambiar el viejo orden de los que se quedan detrás del sillón esperando que las cosas sucedan.

Mantener día a día una propuesta visible por contenidos y exposición significa desde lo personal un compromiso con el arte y la valoración de una producción nacional tan nutrida como excelsa.

Aún nos quedan muchas cosas por hacer. Hablo de un proyecto colectivo donde todos podamos poner en marcha lo que siempre significa pérdida y desdén por parte del estado.

Agustina Cavanagh
debe volver a suscribirse

Diego De La Canal
también debe hacerlo

Fundación Andreani

12 años de apoyo a la cultura argentina

En un año tan crítico, volvemos a apostar a una idea que pusimos en práctica desde nuestros inicios: el respaldo a importantes instituciones de la cultura, a cuya indiscutible trayectoria contribuimos haciendo llegar sin cargo y a todo el país la comunicación de sus actividades. Por ello, cada vez que usted vea nuestro logo acompañando una actividad artística, sabrá que aún en la peor de las crisis, una trayectoria de 12 años ininterrumpidos continúa respaldando a la cultura argentina.

Santo Domingo 3220 (129)
Ciudad Autónoma Buenos Aires
Tel: 4016-0805
Fax: 4016-0863
fundacion@fund.andreani.com.ar

Reflexiones sobre la pintura de Alejandro Puentes

La noción de Pathosformel y la vuelta a la vida de civilizaciones heridas de muerte(1)

Por José Emilio Burucúa

A Luis Martín, mi hermano querido, asesinado por la tiranía, in memoriam.

Índice. La *Pathosformel* y sus límites: pregunta acerca de su utilidad para una comprensión de las civilizaciones no-europeas y de la civilización euroatlántica del siglo XX (tener en cuenta que las formas artísticas de las vanguardias han tendido a una superación de las representaciones transitivas y figuradas).

El problema de la memoria individual y compartida y el núcleo emocional de la categoría de *Pathosformel*.

Aplicación de la categoría al estudio de las civilizaciones amerindias prehispánicas: los casos de los pueblos de Mesoamérica; los casos andinos entre Chavín y la cultura mochica. El foco sobre las culturas de Tiahuanaco y del incanato: las ideas de César Paternosto.

Las experiencias estéticas de Libero Badii y César Paternosto. Los por qué de la elección de la obra de Alejandro Puentes (la guía de Nelly Perazzo en tal sentido).

Alejandro Puentes:

El afán de transponer el concretismo. De las formas geométricas puras del arte internacional al redescubrimiento de las grecas andinas: la "iluminación" de Puentes en Nueva York.

Grecas y signos: la escalera y la serpiente como *Pathosformeln* del hombre en comunica-

ción con el cielo y de la fuerza de la naturaleza, esquizofrénicamente percibida y utilizada por los hombres (el trabajo de Warburg en Nueva México). La textura pictórica y la evocación plástica del arte plumario.

La materia como *Pathosformel*: plumas sobre la tela ==> uso sublimado de la naturaleza. La innovación del *tratteggio* a la manera del textil ==> la *Pathosformel* del trabajo del hombre. La aparición de lo arquitectónico: la piedra y la competencia del trabajo humano con la naturaleza creadora.

El color como *Pathosformel*: amarillo-sol y grano; ocre-tierra; rojo-sol y sangre; verde/azul-agua/cielo; ambivalencias y esquizofrenias del blanco y del negro.

La reconstrucción estética de la memoria de las civilizaciones heridas, mutiladas, desintegradas y exangües. *El Nachleben der Antike* en América. Sentido reintegrador del arte y justicia del presente para con los muertos y asesinados del pasado (Benjamin).

1 Tantas son las dificultades de erudición y rastreo en la larga duración que plantea el uso de la categoría warburgiana de las *Pathosformeln* que aún parece lejano el momento en que podamos disponer de un atlas Mnemosyne lo suficientemente exhaustivo y completo para la civilización euroatlántica y sus raíces clásicas.(2) Cuánto más han de aumentar nuestras perplejidades si dirigimos la mirada hacia las civilizaciones no-europeas, y permítanos el abuso de incluir entre ellas esas enor-

mes y autónomas configuraciones culturales que van desde la civilización india o la sino-japonesa hasta las producidas por las sociedades americanas anteriores a la conquista. Comprobamos de inmediato que el hallazgo mayor y obsesivo de Warburg sobre la centralidad de la ninfa, como la *Pathosformel* privilegiada del Mediterráneo antiguo y de la Europa renacentista y moderna que condensa y transmite la experiencia físico-emocional del dinamismo de una vida joven, nada menos que ese descubrimiento clave para la comprensión de la vida histórica europea y americana moderna carece de toda relevancia en el horizonte de las grandes civilizaciones del Asia. Si bien el *topos* de la danzarina en la pintura y en la escultura hinduistas podría hacernos pensar en un cierto parentesco con la ninfa de Warburg, muy pronto caemos en la cuenta de que se trata de una construcción formal diferente, dominada por el entrecruzamiento complejo y sinuoso de los elementos corporales de una mujer joven, por una trama que despliega fuerzas visuales centrípetas completamente antagónicas respecto del carácter centrífugo que poseen los ademanes y los movimientos de la ninfa. Lo paradójico, en el caso de aquella danzarina, es que su concentración funciona a la manera de vector emocional de una experiencia contemplativa y finalmente extática de lo sagrado. Hay una relación muy débil o sólo superficial de forma y significado, entonces, entre la bailarina de la India y la ninfa griega. Si exploramos la historia del arte de China, allí sí que no encontraremos ningún

modelo de representación de una mujer joven que se parezca en nada a nuestra famosa criatura warburguiana, aunque existe por cierto una fórmula de gran pregnancia y perduración cultural para representar a las muchachas, tiernas a la par de perspicaces, reservadas y delicadamente expresivas. Claro que, de llegar a componer tales imágenes una *Pathosformel* de la civilización sino-japonesa, la emoción transmitida se ubicaría, en cierto modo, en los antípodas de la desencadenada por la visión de la ninfa: de las aristócratas de la dinastía T'ang a las geishas de Utamaro y de Eishi, la joven del lejano oriente suscita, más que el recuerdo del movimiento expansivo, gozoso o desenfrenado de la adolescencia, el temple anímico de calma y concentración propio de la vida doméstica, de las labores cotidianas en el palacio o en la casa, a lo sumo de los placeres secretos y silenciosos del amor, sabiamente ejercitados.

Cuando observamos las culturas americanas prehispánicas, nos parece aún mayor la lejanía de sus representaciones respecto de aquella primera *Pathosformel* que resultó fundante en la construcción historiográfica de Warburg o de cualesquiera otras que han ido componiendo el atlas inconcluso de Menmosyne de la civilización euro-atlántica. El efecto se acentúa, por supuesto, a medida que pasamos del arte de los pueblos de Mesoamérica al de los pueblos andinos, y en la operación de ese tránsito captamos que la prevalencia de la geometría en las formas figurativas de los Andes es un factor de-

cisivo en el extrañamiento creciente de la teoría warburguiana del arte y la cultura que experimentamos, a punto tal de preguntarnos si acaso la categoría de *Pathosformel* tiene alguna utilidad en el nuevo horizonte de trabajo. Pero nuestra alarma (puesto que es algo más que una desorientación lógica lo que nos aqueja en ocasiones semejantes) se torna casi desesperación apenas caemos en la cuenta de que aquella comprobación del papel de la geometría y de la no figuración en la crisis de validez epistémica de las *Pathosformeln* nos empuja a un marasmo si pretendemos analizar con ellos el arte de las vanguardias euroatlánticas del siglo XX, para las cuales la superación de las representaciones transitivas y figuradas hubo de contarse entre sus propósitos recurrentes. De modo que, llegados a este punto, ¿deberíamos archivar la categoría de la *Pathosformel* y resignarnos a un relativismo metodológico que separase nuestro examen de las artes en la civilización euroatlántica entre el Medioevo y el 1900, para el que aquel molde tendría vigencia, del estudio de las civilizaciones no europeas, especialmente de las prehispánicas, y mucho más todavía de la comprensión histórico-estética de las vanguardias del siglo XX? No declaremos sin otros ensayos nuestra derrota. La obra de Warburg y de sus herederos en el Instituto que lleva su nombre tiene una solidez historiográfica que bien merece los esfuerzos de nuestra parte por analizar el problema de la aplicabilidad de la *Pathosformel* más allá de los límites culturales y temporales señalados.

Es posible que, si trascendemos el plano de las formas de representación y apuntamos al papel de vectores emocionales que tienen las *Pathosformeln*, vayamos a dar a una capa más profunda del problema y hallemos una nueva base para proyectar la categoría hacia aquellos terrenos tan difíciles. Porque la configuración básica y a la par compleja de formas (representativas hasta ahora) y significados que, en con-

tacto con nuestra sensibilidad, induce una respuesta psíquica de sentimientos y pasiones, cultural e históricamente creada, determinada, condicionada, es al mismo tiempo, y más que nada, un mecanismo de la memoria. Me explico, la captación de una *Pathosformel* íntegra, de modo fundamental, el conjunto de prácticas y entrenamientos por reiteración, con los cuales una sociedad (una civilización, en una perspectiva "macro") educa y entrena a sus miembros, desde muy pequeños, en la captación y asociación de formas y sentidos. La *Pathosformel* se instala, en un tiempo histórico delimitado y preciso, en la memoria de los individuos porque, en un tiempo anterior de la sociedad a la que ellos pertenecen, ese conglomerado formal-significante fue construido, exhibido, repetido y probado en cuanto a su eficacia para producir una emoción colectivamente compartida. Y luego de su primer tramo de instalación, el conjunto perceptivo-cognitivo-emocional fue utilizado una y otra vez a lo largo de la historia de aquella sociedad o civilización, de manera que, por extrapolación, resultaría admisible para el caso hablar de una memoria histórica. Tenemos, de tal suerte, un objeto cultural hipotético -la *Pathosformel*- que, apoyado sobre los extremos de la memoria individual y la memoria colectiva, situaría su origen en un momento determinado, para luego discurrir en los tiempos de larga duración y en los espacios ondulantes y metamórficos donde se despliega una civilización. Pero volvamos al fin de nuestros desvelos, es decir, a bascular también nosotros entre las artes de los pueblos andinos prehispánicos y el arte abstracto y geométrico de las vanguardias contemporáneas. Bastaría quizás con que descubriésemos a un lado y otro de semejante foso temporal, estético e histórico, ya no sólo representaciones transitivas, esto es, biunívocamente figurativas de una realidad externa a ellas mismas, sino configuraciones formales significantes y aptas para desen-

cadena sentimientos y pasiones compartidas. Cobrarían, de tal manera, valor historiográfico los núcleos emocionales de esos conglomerados, figurativos o no, que podríamos inventariar y perseguir a lo largo de sus modificaciones en el tiempo. Habríamos reencontrado la categoría de la *Pathosformel* en un estadio anterior al de las representaciones primordialmente transitivas. Por lo tanto, hagamos, para comenzar, el intento de buscar elementos que nos acerquen a la aplicación razonable de nuestro molde cognitivo en la comprensión de las civilizaciones amerindias prehispánicas.

2. En el campo de la teoría del arte y de su historiografía, los dos milenios de desarrollo de las culturas mesoamericanas plantean un problema central: ¿dónde trazaremos, sobre todo a partir de la primera época maya, el límite entre iconografía y escritura ideográfica?, en otras palabras, ¿hasta qué punto las imágenes son signos lingüísticos o representaciones transitivas, desde el momento en que las figuras antropomorfas y animales, ya en tiempos de los olmecas y de Teotihuacán, se nos muestran recubiertas de glifos, o bien blanden y manipulan los ideogramas como si fuesen instrumentos de labor y de guerra, o bien parecen convertirse en ellos a medida que nuestra mirada recorre el flujo de las líneas, las texturas y los detalles desde el centro hacia la periferia de las formas?(3) Para ir a nuestro tema y complicar más esta cuestión, ¿dónde colocaríamos una o varias *Pathosformeln* posibles, una vez identificados y conceptualmente separados los motivos o *topoi* iconográficos y los signos de la escritura? Porque he aquí que el glifo de *movimiento*, por ejemplo, que conservó un aspecto estable desde la época teotihuacana hasta la azteca postcortesiana y que, además, sirvió de base para la confección de *patterns* compositivos y de representaciones escénicas muy complejas a lo largo de los siglos, muy bien podría confun-

dirse con nuestro complejo formal-significativo-emocional al que llamamos *Pathosformel*. Por otra parte, no sería tampoco difícil superponer los rasgos comunes a varios tipos iconográficos de dioses con una *Pathosformel* experimental de la divinidad. Entiendo que, en aras de la operatividad de nuestra categoría en juego, deberíamos distinguir, con mayor claridad aún que en el caso europeo, los motivos identificables con un personaje humano o un dios (tema de la iconografía) de los glifos y, sobre todo, de nuestros conglomerados mnemónicos.

Por un lado, entonces, disponemos de ideogramas como el de *movimiento* o el de *agua-quemada*: en el primero, se sintetiza el ciclo de las edades y el surgimiento del Quinto Sol en la forma de dos arcos divergentes, unidos por el vértice, que suele denominarse quinceunce; en el segundo, una forma serpenteante que alude al fluir del agua se combina en sus costados con una suerte de abanico cuyas puntas terminan en círculos o espirales, representación de las lenguas del fuego. Estos conjuntos lineales superan el estadio de simples signos de escritura, son símbolos de nociones cosmológicas y religiosas y es en tal carácter que se insertan o proyectan sobre las figuras. Pero vamos a éstas que representan en los sentidos transitivo y reflexivo del representar. Desde la época de Teotihuacán, se inició un proceso de diferenciación creciente de las divinidades, generalmente antropomorfas, por sus atributos, sus vestimentas, sus actitudes y, por cierto, los glifos que las acompañan: Quetzalcóatl o el héroe divinizado, (4) Xolotl dios del viento, el Señor de la Aurora, Huitzilopochtli o el Quinto Sol, Tezcatlipoca dios del espejo humeante, de todos ellos existe un repertorio de figuras con las cuales podemos componer el diccionario iconográfico de las religiones nahuatl y maya. Ahora bien, casi todos se fundan en una disposición determinada y repetida de formas: un

cuerpo de hombre cuyo perfil descubre la cara, las manos y las piernas, cubierto por un tocado y una cresta dorsal monumentales hechos de plumas. Comprobamos rápidamente que ese mismo conjunto suele representar también, en la plástica maya de la era antigua y en los códices aztecas tardíos, al rey sacerdote y guerrero. De manera que no resulta caprichoso asignar, por fin, a ese complejo ya formal-significante una emoción poderosa y vasta, pero bien circunscripta a una experiencia concreta que nace del contacto con el poder, mezcla de temor y veneración, de miedo y espera, de ambición y reflejo de huida, de seducción y odio: llamémosla emoción de la majestad.(5) Es posible que dispongamos entonces de una *Pathosformel* propia del gran ciclo civilizatorio mesoamericano: la *Pathosformel* del ser (hombre, héroe, dios) poderoso que, de todos modos, tiene una base casi siempre antropomorfa, pero que también puede deslizarse hacia el híbrido metamórfico del hombre animal, hombre-jaguar, hombre-serpiente, hombre-águila, y extender su dominio a los tres mundos, la tierra, el país subterráneo de los muertos, el cielo. (6) Apenas nos trasladamos al ámbito sudamericano andino, desde Sechín y Chavín hasta el horizonte Tiahuanaco-Wari, disponemos de un *corpus* de imágenes cuyo precipitado nos aproxima a la *Pathosformel* del ser antropomorfo poderoso, coronado inclusive por tocados monumentales, que identificamos en Mesoamérica. Tanta es la semejanza que Laurette Séjourné no sólo no ha descartado la posibilidad de un centro cultural común para las sociedades prehispánicas de ambos hemisferios, sino que ha procurado identificar el origen y los eslabones de las cadenas de transmisión los cuales serían hipotéticamente: Chavín de Huántar en el norte del Perú, Tlatilco y La Venta en México. (7) En los seres híbridos del *Lanzón*, en su felino antropomorfizado, se encontraría de tal suerte la *fons et origo* de las formas artísticas de toda Améri-

ca. Nuevamente, el núcleo emocional de esta *Pathosformel* extendida residiría en el recuerdo afectivo y sentimental de una experiencia de la majestad. Me pregunto si acaso no habría en ello una comprobación de la potencia de transmisión y transmutación del *ixiptla* y del *wa'ka*, que las civilizaciones americanas asignaron a las imágenes artísticas y que, según han demostrado Tom Cummins y Serge Gruzinski en una serie de trabajos extraordinarios, habría sido una fuerza de lo perceptivo-imaginario bien comprendida por los conquistadores, rápidamente traducida, en consecuencia, y puesta al servicio de la religión y del poder de los europeos. (8)

Sin embargo, existen ciertos matices del uso andino de la *Pathosformel* de la majestad que vale la pena resaltar. En primer término, los vivientes híbridos a menudo parecen ser portadores de máscaras humanas, aunque sus siluetas los muestren esencialmente como hombres, por ejemplo, las figuras de los tejidos de Paracas o los personajes de la Puerta del Sol en Tiahuanaco. Esta particularidad nos lleva al segundo rasgo distintivo: algunos seres, más que una base antropomórfica, tendrían una estructura íntima animal -felino, serpiente, cóndor u otra ave, mariposa- y sobre ella habrían sido instaladas las facciones humanas de una máscara (los ejemplos coinciden con los de la observación anterior, aunque el ser de la *Estela Raimondi* también podría incluirse en el grupo). El tercer matiz o desvío respecto de nuestro punto de partida consiste en la mayor autonomía que aparenta alcanzar la figuración animal pura (compensada por el asombroso realismo del retrato humano en las vasijas mochicas, en un marco de polaridad cuasi esquizoide muy warburgiano, por cierto), representación que establece un contrapunto formal-significante muy intenso con las imágenes antropomorfas en la cerámica y en el arte textil, desde la producción moche y Paracas hasta la del imperio inca. (9)

Me pregunto si no cabría así la posibilidad de señalar una extraña *Pathosformel* andina, la del animal signo del dinamismo y de la fuerza arrolladora de la vida, una emoción que, tal vez, no se desprendería tanto del efecto sinestésico de movimiento que las líneas sinusoidales o quebradas (de cuerpos reptantes, de garras, de plumas) producirían en el observador, sino más bien del cromatismo multiplicado que es común a la piel del felino, a las escamas de la serpiente, a las alas del pájaro y, *last but not least*, a las alas de las mariposas que señorean como un enorme abanico de colores sobre las bocas y las frentes de las figuras pintadas en las cerámicas de Nazca o esculpidas como máscaras en Tiahuanaco.

Pero queda un cuarto punto que ha de ser el centro de nuestra investigación de aquí en más: el deslizamiento de la civilización andina, en su etapa incaica, hacia una plástica donde abstracción y geometría desempeñan un papel inédito y principal, al punto de que César Paternosto ha podido tejer, en 1989, (10) una interpretación muy atractiva del arte inca, centrada en la idea de que aquello que llamamos arquitectura o cantería del incanato habrá de considerarse la manifestación superior de una escultura monumental abstracta. A pesar de la alta calidad intelectual y de la erudición histórico-artística que ha demostrado Paternosto en el trabajo de 1989, su abordaje no posee, a mi juicio, la validez general que él le asigna, pues resulta excesivo convertir en *clavis universalis* para entender el arte de los incas esa idea de una escultura abstracta de grandes dimensiones, en diálogo evidente con las formas de la naturaleza (las montañas, los ríos, las planicies, el cielo). Si bien es cierto que hay varias construcciones puntuales, de una relevancia particular debido a la belleza de su ejecución y de sus proporciones, a las cuales es aplicable la lectura de Paternosto -la *Intiwatana* y el cóndor del

sector *Hurin* en Machu Picchu, la *Tercera Piedra* de Saywite (11) y, tal vez, el bloque de Ollantaytambo-, me temo que buena parte de la arquitectura y de la plástica incaica escapan a su categorización. Tomemos dos ejemplos: por un lado, los escalones monolíticos del Mausoleo-Torreón de Machu Picchu se apartan difícilmente de una funcionalidad práctica y estética propia de la arquitectura; por el otro, el *Monolito* de Saywite despliega un altorrelieve hormigueante de felinos y reptiles en reposo donde reaparecería, en un cromatismo reducido al juego de valores -blancos, una gama múltiple de grises, negros- una representación multiplicada de la *Pathosformel* del animal-signo del movimiento de la vida. Digamos, no obstante, que la última contribución del mismo Paternosto a la historiografía crítica del arte prehispánico, el ensayo que acompaña la muestra organizada por él a fines de 2001 en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, ha dado una vuelta de tuerca más a la noción de que hubo un paradigma abstracto fundamental en el arte amerindio.(12) Sus nuevos argumentos y ejemplos amplían la producción involucrada en esa idea y suman el textil y la cerámica a la arquitectura y a la escultura, ya consideradas en 1989, de manera que también se extienden la cronología y los horizontes culturales hasta abarcar los tejidos de Wari y de Chancay y los keros de Tiahuanaco. Paternosto se refiere a una pintura abstracta, textil (13) y cerámica, en la civilización andina. Todo el arte de los pueblos de América del Sur habría estado dominado así por el polo estético de la abstracción, lo cual explica que tantos plásticos del siglo XX hayan visto en esa experiencia amerindia milenaria un modelo que era necesario explorar, redescubrir y recrear. Con una secuencia de detalles concatenados, a la Ginzburg, Paternosto prueba el conocimiento cabal que Paul Klee,(14) Barnett Newman(15) y otros artistas de las vanguardias internacionales, tuvieron de

la pintura y de la escultura andinas, al tiempo que su investigación refuerza y aporta nuevos elementos a las articulaciones sólidas y bien conocidas que los latinoamericanos Torres García,(16) Libero Badii,(17) Alejandro Puente(18) y el propio Paternosto, constructores de un paradigma abstracto para la modernidad del subcontinente, lograron establecer con la tradición prehispánica. Entiendo que, aun sin descartar las salvedades hechas a la teoría de Paternosto, su acercamiento a las artes de la Sudamérica indígena nos permite aceptar por verdadero el hecho de que la abstracción fue para ellas un fuerte centro de gravedad, aunque no el único, en la larga duración.(19) De modo que si, a partir de lo indagado en el terreno de las *Pathosformeln* de la civilización andina, proseguimos con nuestro análisis destinado a extrapolar la categoría warburgiana a horizontes artístico-culturales donde hayan sido trascendidos los límites de la transitividad de las representaciones, conviene quizás que intentemos ahora sondear simultáneamente las formas abstractas del arte prehispánico sudamericano y las obras de algunos de aquellos artistas de la abstracción moderna. Las *Pathosformeln* así deducidas dotarían a la construcción categorial de Aby Warburg de un alcance epistemológico prácticamente universal. Elegimos para ello los casos de Libero Badii, César Paternosto y, sobre todo, Alejandro Puente.

3. En la década del '50, después de haber realizado un largo viaje por el noroeste argentino, Bolivia y Perú, iniciado en 1945, Libero Badii fue uno de los primeros artistas argentinos de vanguardia cuyo proyecto estético tomó el pasado de las civilizaciones indígenas como un punto de partida vital de su propia producción. Pues no se trataba, para él, de tomar tan sólo temas o motivos iconográficos de aquella antigüedad americana, o bien alguna técnica aislada, sino de reconstruir una forma del trabajo plástico, una relación peculiar y determinante

con los materiales, un criterio de representación transitiva y reflexiva, un mundo de significados, vale decir, un sistema artístico-simbólico integral, un *Nachleben der Antike*, diríamos en términos warburgianos pero ajustados al ejemplo de Badii. Claro que la formación europea de Libero también intervino con energía en el juego(20) y así ocurrió que sus esculturas fueron desde entonces el emblema de un conflicto perenne, siempre puesto en acto por los volúmenes, las texturas y, más tarde, los colores, pero nunca resuelto. Paternosto ha indicado dos obras, *La Madre* de 1957 y *El Tiempo* de 1957-58, en las que se resume el enfrentamiento, sea si las consideramos juntas en su polaridad, sea si las observamos por separado, el choque de horizontes y mundos de sentido está allí.

La Madre es una pirámide con la pendiente y la silueta de los monumentos de Mesoamérica. El bronce ha sido fundido como si se tratase de una piedra en la que el tiempo, el uso y la destrucción de los hombres hubiesen dejado huecos cavernosos. Un prisma trapezoidal forma la cabeza de la mujer, en la que varias marcas escuetas, unos abultamientos al modo de las piedras de Ollantaytambo, definen los rasgos. Mientras que todo ello transfiere un conjunto de imágenes arquitectónicas de las civilizaciones maya e incaica a un objeto de metal trabajado según técnicas modernas de fundición, y produce el **Nachleben** de la antigüedad americana, la figura del niño, aunque su aspecto sea también el de un monolito prehispánico, sobrepone en el grupo una evocación clara de la **Pathosformel** europea de la maternidad. Podría pensarse que ha habido algo desgarrador e inevitable en el parto de esa madre, inseminada por un conquistador extranjero. En contraposición a esta pieza, **El Tiempo** parte de una elaboración europea que busca en el hiperboloide de revolución la vía para representar nociones

no euclídanas del espacio y relativistas del tiempo. Parece difícil hallar un objeto de fabricación artística más enraizado en un campo euro-atlántico de conceptos básicos y avanzados de la experiencia humana. Sin embargo, he aquí que varios gestos han introducido los huellas o la pátina de lo americano en el cuerpo de bronce tan pulido y axialmente simétrico; por un lado, las señales geométricas de estrellas o constelaciones, que resucitan una contemplación mágico-astrológica del cielo; por el otro, las mismas corrosiones artificiales del bloque que percibimos en **La Madre**. Pero ahora esas imprevistas no dan lugar al despuntar de lo europeo en lo americano sino que, por el contrario, sobreponen lo americano a lo europeo. Recordemos para el futuro algo que une a las dos obras: la exhibición del material y la pregunta que éste induce en nosotros acerca del procedimiento, esto es, la evidencia del trabajo como el señuelo y el dilema estéticos.

A fines de los '60, Badii reforzó sus operaciones del *Nachleben* americano al comenzar una reflexión sobre el concepto de lo "sinistro", que para él resumía al antípoda radical del sistema "clásico" europeo de las artes, a la par que se entregaba de lleno a una recuperación de la madera y del color en la escultura. Es probable que aquella noción haya sido expresada oscuramente por Libero, pero de su práctica artística parece claro que la idea apuntaba a ejercer una militante inversión de los cánones del diseño y de la figuración escultóricas transmitidos por el magisterio europeo. De allí que obras suyas como *Los Muñecos* o los personajes de *El Sacrificio* de 1971 tiendan a negar los efectos de masa en sus tótems casi reducidos a un plano o un tronco esbelto, a sintetizar la percepción del volumen mediante el tendido de cables o las analogías formales de uno a otro tótem-muñeco, y a evocar las superficies del tejido o de la cerámica merced al empleo de to-

nos puros, intensos, saturados, generalmente primarios, en campos bien delimitados sobre los cuerpos antropomorfos, aplanados o reducidos a un cilindro de base pequeña y larga directriz. Aunque resulte tantas veces gozosa la contemplación de esos seres policromáticos, que puede alcanzar el punto de sumergirnos sin rodeos en una atmósfera risueña, las proporciones y la monumentalidad de las figuras, la irradiación misteriosa que producen los cables o el recurso representativo de los puntos como ojos y estrellas unidas en constelaciones, son todos factores que nos remiten a la *Pathosformel* esbozada de la majestad. Los muñecos y tótems de Badii reinstalan, en el contexto desencantado de la civilización industrial y de sus manifestaciones epigonales en Latinoamérica, una experiencia del poder de *ixiptla* y de *wa'ka* en las imágenes, pasada por el tamiz de la incredulidad y de la ironía de la modernidad europea.

También un viaje, casi a través de los mismos lugares que había recorrido Libero Badii, realizado por César Paternosto en 1977, reavivó el interés de este artista platense hacia los objetos del arte americano, hacia las estéticas y las civilizaciones prehispánicas. La evolución ocurrió bajo el signo de una perspectiva tan amplia y con tal fuerza que, a partir de esa fecha, Paternosto no sólo hizo de su plástica un ejercicio constante del *Nachleben der Antike* en América, sino que se convirtió en un historiador del arte cabal y en un antropólogo para dar sustento arqueológico, histórico y teórico a sus operaciones pictóricas y culturales de la "vuelta a la vida" de la civilización andina. Lo interesante del caso es que César no hubo de abandonar por ello su compromiso con la abstracción geométrica, que él mismo confiesa haber llevado antes de 1977 "a una radicalización extrema". Al contrario, Paternosto ciñó su recuperación de la antigüedad andina a una de las inclinaciones más potentes que él descubrió en su arquitec-

tura, en su estatuaria monumental, en el tejido y en el diseño cerámico: la tendencia, que ya mencionamos, del trabajo de las formas artísticas hacia una geometrización pura. El nudo estético entre la memoria reconstruida del pasado y la práctica contemporánea del arte abstracto se encuentra tanto en una escultura de Paternosto como *Ventana nordeste*, cita de varios fragmentos arquitectónicos de Machu Picchu, de Kenko chico o de la *Tercera piedra* de Saywite, cuanto en pinturas suyas como *Pawqar* de 1978 o *Inti Raymi* de 1979, donde el recuerdo del tejido se desliza casi a una presencia mimética dada por la división de la tela en dos campos de color, iguales en superficie y separados apenas por un matiz del naranja o del rojo, igual que si fuera una pieza textil de los Andes, destinada al ajuar de una ñusta o a la mortaja de un poderoso incaico.

T'oqapu I de 1982, un cuadrado formado por cuatro paneles de tela y pintado con una mezcla de acrílico y polvo de mármol, vuelve sobre la evocación mimética del textil y la torna más vívida debido a la imitación de la consistencia material de los hilos de lana, de los saltos de valor y de tono que producen los tiempos diferentes de impregnación en las tinturas. Pero el **pattern** logrado con la pintura no reproduce sino que transmuta las fórmulas cromáticas del tejido antiguo, pues ha enfatizado el contraste entre rectángulos delgados, donde se disponen los tramos relativamente más luminosos de cada panel, y rectángulos anchos, oscuros y de color uniforme. De manera que la metamorfosis del **pattern** sugiere un conflicto figura-fondo, más bien próximo a una percepción entrenada en las perplejidades del arte europeo. Ahora bien, ese cambio también acentúa el juego simple y misterioso de destellos de toda la superficie y, entonces, crece en nosotros la sensación de la "vuelta a la vida" de una experiencia óptica y sinestésica del pasado ame-

ricano. Nuevamente, esplendor y majestad de hombres y de dioses, si bien la Pathosformel se habría despojado de los elementos derivados de una representación lineal transitiva para concentrarse en una cromaticidad pura.

Dijimos que procuraremos concentrarnos en la obra de Alejandro Puente, lo cual obedece a varias razones: *primo*, por supuesto, a la envergadura cuantitativa y cualitativa de su pintura, que nos permite abarcar en el trabajo de un solo artista la casi totalidad de las cuestiones planteadas por nuestro *Nachleben der Antike* americano; *secundo*, a la posibilidad que tenemos en Buenos Aires de acceder y analizar directamente la mayoría de sus trabajos en la colección del propio Puente y en varios museos de la ciudad; *tercio*, al hecho de que, a pesar de estar situada en un campo estético de fuerza y de problematización absolutamente comparables a las que caracterizan las obras de Badii y Paternosto, la producción de Puente no ha merecido hasta hoy ningún estudio como los que ya existen sobre los otros dos artistas citados.⁽²¹⁾ Sé que soy deudor de la agudeza de la profesora Nelly Perazzo en este sentido, pues ella no se ha cansado de señalar la necesidad de disponer de un análisis histórico-crítico de la pintura de Alejandro Puente, precisamente por la importancia que la misma Nelly le asigna en el proceso de redefinición permanente del "arte latinoamericano en tiempos de globalización".⁽²²⁾

4. Antes de su contacto fundamental con la totalidad compleja del arte amerindio, Puente sentía ya en 1964 la necesidad contradictoria de avanzar hacia una superación de la "frialidad" (son sus propias palabras) del concretismo, sin abandonar por eso el rigor y la sublimación técnica de la geometría. Varios años exploró las posibilidades que, para tal rumbo, le daban el uso de los contrastes de colores vibrantes (Alejandro seguía en este punto las en-

señanzas teóricas del profesor Cartier) y la invasión del espacio tridimensional con *Estructuras modulares*, construidas a partir de la interacción de planos pintados en uno o dos colores y dispuestos como diedros y triedros en movimiento. En 1968, Puente se trasladó a Nueva York y allí tuvo su "iluminación de Vincennes", bastante paradójica por cierto pues fue en la metrópoli por antonomasia de la modernidad euroatlántica más avasallante donde nuestro plástico captó una semejanza intensa de forma y significado estético entre las grecas prehispánicas del arte andino y las figuras geométricas puras del arte internacional con las que él experimentaba los modos de una transmisión de emociones que permitieran transponer los límites del concretismo. Desde aquel momento, la greca y sus variaciones innumerables nunca más abandonarían los cuadros de Alejandro Puente.

Chancay de 1975 ha cuadruplicado la greca dentro de un rombo índigo, como si se tratase de la luminosidad de una estrella en la bóveda oscura. Las réplicas simétricas de las figuras escalonadas dan lugar a una suerte de pirámide y a su reflejo, proyectado por debajo del eje horizontal del rombo. Los colores de los segmentos verticales de la pirámide oscilan, una y otra vez, entre los grises morados, los azules claros o celestes y los rosados. Esta gama subraya, merced a una mimesis cromática, la relación simbólica con el cielo que ha establecido ya la forma de la greca, representación sintética de la escalera. Estamos en presencia del dibujo y de la figura que Warburg describió, en su memoria del viaje al país de los indios hopi, e identificó con las prácticas propias y las emociones generadas por el efecto óptico del movimiento ascensional que produce la greca.⁽²³⁾ Eficacia de la práctica, utilidad de la contemplación del cielo, ascenso físico, moral y cognitivo de los individuos, son todas emociones ex-

perimentadas que acompañan a las cadenas conceptuales inducidas por la observación de la greca y que se aunan, más tarde, en el haz de luz y color de la imagen.

Hacia 1978, a los losanges y a las grecas, organizados según los principios de la teoría gestáltica del color y de las aplicaciones elaboradas por la Bauhaus alemana y por sus continuadores en los Estados Unidos -Moholy-Nagy, Itten, Albers-, Puente sumó una técnica novísima de colocación de los colores sobre la superficie del cuadro que, a primera vista, podría vincularse con los experimentos neo-impresionistas del Seurat de los esbozos para las grandes composiciones, pero que, en realidad, procuraba conseguir un efecto óptico semejante al del arte plumario de Mesoamérica o al de los mosaicos de alas de mariposa que solían cubrir las andas del Inca u otros objetos de alta concentración de *wa'ka*.⁽²⁴⁾ La combinación de las grecas y de la textura imitativa plumaria domina las intenciones compositivas, por ejemplo, en *Chicama* de 1978, en *Atacama* de 1979 y alcanza, tal vez, un punto culminante en *Cuismancú* de 1980.

Cuismancú despliega una apoteosis de la greca luminosa, símbolo de la escalera al cielo, sin principio ni fin visibles, que se extiende sobre una diagonal del cuadro. Las pinceladas pequeñas y variables en cuanto a dirección, carga de materia pictórica, valores y tonalidades que van del naranja claro al rojo oscuro, no sólo aluden al arte plumario sino que remiten al juego luminoso de las escamas en el cuerpo del ofidio. De modo que la greca representa la escalera hacia lo alto, el ave que vuela y también la serpiente que reptaba sobre la tierra e incursiona en sus profundidades: es la forma elemental de la *Pathosformel* con la que las civilizaciones amerindias, y ahora la pintura del

Nachleben de Alejandro Puente, transmiten el núcleo emocional, complejo y esquizofrénico, del hombre en comunicación con el cielo y con la fuerza inmensa, a menudo hostil, siempre terrible, de la naturaleza.⁽²⁵⁾ La clave plástica del sistema formal-significante-emotivo que se hace Pathosformel es entonces la mimesis técnica del mosaico de plumas.

El valor semántico del arte plumario no es un descubrimiento que hayamos hecho nosotros ni nuestro tiempo, porque en el siglo XVI existían ya observaciones estéticas sobre esa técnica que apuntaban a desvelar sus pliegues simbólicos, lo cual demostraría que no andamos demasiado desencaminados a la hora de intentar, para el arte amerindio, una convergencia entre los procedimientos del trabajo artístico y la categoría de la *Pathosformel*. Citemos dos ejemplos tomados de la literatura teórica del *Cinquecento* sobre la representación y el sueño. El primero corresponde a nuestro conocido cardenal Paleotti, citado en la nota sobre las relaciones entre escritura y pintura. En su *Discurso en torno a las imágenes sagradas y profanas* de 1582, Paleotti presentó el arte plumario como un símbolo del poder polisémico de las imágenes:

“[...] imitando en esto el ejemplo de aquéllos que componen las imágenes en las Indias occidentales con plumas de pájaros y sabiendo que, según la diversidad de las luces, esas plumas representan diversos colores, ellos no se contentan con que el efecto ocurra solamente bajo el sol de la mañana, sino que desean que [tales figuras] respondan al astro del mediodía, al del occidente, y también a la luz de las lámparas durante la noche.” (26)

Poco antes, en 1562, Gerolamo Cardano había traído a colación el arte plumario para trazar el símil más completo de una hermenéutica de los sueños. En sus *Cuatro libros que explican*

todo género de sueños a partir del libro de los sueños de Sinesio, aquel médico, mago y matemático del Renacimiento anotaba:

“[...] Los Indios, por ejemplo, tienen la costumbre de hacer bellísimas reproducciones con piedras y plumas. Y algunos de ellos poseen la habilidad de reconocer de inmediato en la imagen a una persona conocida; otros, en cambio, tienen necesidad de más tiempo y de mucha reflexión y otros aún, aunque conozcan bien a la persona significada, nunca podrán decidirse a reconocerla en la figura. De ello resulta evidente hasta qué punto es innata la capacidad de reconocer y necesario un intérprete. Mas ningún intérprete puede ser mejor que el mismo soñador, si conoce el arte [...]” (27)

Ambas citas podrán ayudarnos para precisar el punto básico del núcleo emocional que tendría esa *Pathosformel* concentrada en la forma como técnica significante. En 1985, probablemente impulsado por la necesidad de llevar hasta sus extremos el problema de los procedimientos y los materiales, Puente superó la mimesis del arte plumario y, en *Sin título I y II*, colocó directamente plumas sobre la superficie pictórica (una tela de arpillera en este caso). Lo hizo de una manera tan hiperbólica que transpuso también cualquier posibilidad de representación transitiva y de eclipse momentáneo del material, propósitos estos dos que no parece caprichoso atribuir al uso de aquella técnica por parte de los artistas amerindios en tiempos prehispánicos y en los primeros de la colonia. Claro que la greca persistió en su papel de signo privilegiado, aún en medio de la plumas reales como en *Sin título II*. Y podría decirse que ella prevaleció por sobre la hipertrofia de la materia plumaria explícita, pues *Alamito II* de 1985 y *Huincul* de 1986 volvieron a la pintura con *tratteggio* imitativo e hicieron de la greca la protagonista principal de la ima-

gen, símbolo de la serpiente, del rayo, de la huella animal o humana sobre el suelo, de la escalera y (algo nuevo que despuntó apenas en *Huincul*) de la planta o del perfil de un edificio levantado por los hombres sobre la tierra.

Hacia 1989, sin salirse de la idea de una mimesis técnica en la cual el *tratteggio* (es decir, el trabajo de un pincel impregnado de pigmento líquido o pastoso sobre la tela) remeda un trabajo pictórico ajeno al pincel, Alejandro produjo un cambio, precisamente en el significativo técnico, al reemplazar la imitación del mosaico de plumas por una imitación del tejido amerindio. El vuelco reforzó la presencia de la greca, como no podía ocurrir de otra manera debido a la relación inextricable de esa forma plástica con el arte textil de los Andes, pero, al mismo tiempo, la greca se afinó, se hizo más sutil (véase *Kathino* de 1989) o bien acentuó su aproximación al dibujo arquitectónico (por ejemplo, en *Unku*, también de 1989, de la serie de los Ponchos, donde el zigzag perfectamente simétrico de una banda roja envuelve dos perfiles azules oscuros que enmarcan dos cuadrados amarillos y el conjunto recuerda las puertas de alguna entrada monumental en Tiahuanaco o en el Tahuantisuyu).

Haynúde 1991 es un rectángulo dispuesto en vertical, como un tapiz en el telar que se hubiera tejido hasta poco menos de la mitad. Las guardas horizontales progresan desde abajo hacia arriba: a un negro homogéneo, le siguen cuatro bandas partidas en campos de tonos contrastantes, donde aparecen alternativamente grecas negras y grises que componen una suerte de escritura simbólica. La parte superior del rectángulo es una superficie blanca (podemos asignarle ese color a pesar del **tratteggio** grisáceo y rosado que la recorre) sobre la que se distinguen los trazos a lápiz de la composición geométrica prevista para ella, trama virgen aún sobre la que habrá de colocarse alguna vez otras bandas de colores, a partir del modelo cromático que presenta un pequeño

rectángulo partido en cuatro campos a dos colores, un rojo y un azul más claros que los utilizados en las bandas ya resueltas de la mitad inferior de la pieza. Todo indicaría que el cuadro es la representación de la técnica textil en acto, de sus dilemas manuales y plásticos, de la potencia simbólica que aproxima sus signos a los ideogramas. Aunque tal vez sea posible especular también, a partir de la ubicación del negro en la base, del blanco en la mitad superior y del rectángulo rojiazul en el vértice superior derecho, con la idea de que el tejido imitado es, a su vez, una representación abstracta del cosmos, desde el mundo inferior de la sombra hasta el cielo, reino de la luz, del arcoiris y del sol. La **Pathosformel** de la técnica ha desarrollado por completo su polaridad significativa y emocional pues, si cuando representaba el arte plumario apuntaba al temblor sagrado del hombre ante los desafíos de la fuerza superior de la naturaleza, ahora que ha representado el arte textil señala, en primera instancia, al trabajo creador del hombre que ha sabido dominar y poner a su servicio los recursos contenidos en la naturaleza. Sin embargo, no podemos escapar a la conciencia esquizofrénica, por más que un polo prevalezca sobre el otro, ya que, por un lado, pintar la greca-serpiente, la greca-rayo implica establecer una distancia, interponer un **Denkraum** que nos permite dominar el objeto amenazante, y por otra parte, la pieza imitada en el telar retrata la sublime organización escalonada del universo.

Todavía en *Chacurus*, de 1995, una greca muy compleja se partía y se completaba a ambos lados de un gran rectángulo dividido por una banda celeste vertical, a la manera de un juego de fractales que sería ya ópticamente agotador multiplicar. Pero, a partir de 1996, el dibujo arquitectónico en todas sus fases, de la planta a los esbozos de proporciones, los cortes transversales y longitudinales, hubo de prevalecer

en los cuadros de Alejandro Puente. Lo hizo, en un principio, bajo la forma directa de una mimesis de los procedimientos del arquitecto, es decir que el cuadro, realizado a menudo sobre papel, podía tomarse muy bien por el plano real de un edificio inventado, por ejemplo *Iruya* y *Yacoraita* de 1996 o *Pucay* de 1997; allí se abrió paso además un ámbito nuevo de la evocación y del *Nachleben* de la Antigüedad americana, porque esas construcciones representan imaginarias pirámides de las tierras mayas, de Monte Albán o del Anahuac. En una segunda etapa, el dibujo de las arquitecturas se sobrepuso y combinó con las imitaciones del arte textil, con su *tratteggio*, con sus grecas, guardas, bandas y campos rectangulares de colores uniformes. Asimismo, los títulos de estas telas, *Casabindo* de 1997, *Uquiá* de 1998, *Yala* de 1998, indican localidades y poblados actuales de la Puna o, más aún, en el caso de *Kalfucú* de 1997, topónimos araucanos del extremo sur de América, pero los edificios dibujados son inequívocamente mesoamericanos (*Yala* muestra una bóveda falsa y un arco triangular construido por avance de hiladas al modo de los mayas de Palenque o de Uxmal). De manera que aquella hibridación de técnicas textiles y arquitectónicas, esta mezcla de nombres andinos sureños y de edificios del Yucatán y de México, ponen ambas en acto una síntesis de la memoria de las civilizaciones amerindias en los dos hemisferios. Y digamos que la inclusión pregnante de la arquitectura es también una variante sintética, significativa y emocional, de la *Pathosformel* de la técnica, porque ese descollar de lo arquitectónico representa el resultado triunfal de la competencia del trabajo humano con la naturaleza creadora en la permanencia tenaz de una piedra transfigurada por la mano y la mente de los artistas.

Uculla de 2000 es, por sus dimensiones (163 x 249 cm), monumental como la planta y la fachada

del edificio abstracto o sintético americano que representa. En su aspecto de imitación de una pieza tejida posee también, debido a su tamaño y a la intensidad de los colores, el carácter de los objetos textiles andinos que estaban destinados sólo al uso ceremonial o funerario de la realeza. Las **Pathosformeln** de la majestad y de la técnica han confluído para conseguir una imagen contradictoria de la vitalidad actual de las imágenes y de la memoria cromáticamente recuperada de las civilizaciones heridas de muerte. **Nachleben** de nuestros antiguos en la experiencia coloreada de la percepción artística. Por eso me pregunto, para finalizar, si acaso en este proceso de concentración de la categoría de *Pathosformel* en su núcleo emocional, y no en su dimensión representativa, no habremos alcanzado el límite más lejano e íntimo concebible de lo estético o de lo formal significante, esto es, el color. Una *Pathosformel* del color, entonces, generadora de los sentimientos de goce y exaltación que desencadena el contacto perceptivo despojado con el mundo y con la vida: el amarillo alude a la espiga de maíz y al sol de la mañana y del mediodía; el ocre a la tierra; el rojo al sol de la tarde y a la sangre de animales y hombres; el verde y el azul al agua y al cielo de modo alternativo y entrecruzado; el blanco y el negro son ambivalentes, bipolares, esquizofrénicos, pues corresponden, el primero, a lo alto durante el día y al color de los muertos, el segundo, al mundo subterráneo y a lo alto durante la noche, ambos son siempre colores del aniquilamiento de la vida y de las moradas de los dioses, estrelladas o resplandecientes de transparencia. Los descubrimientos de Gabriela Siracusano acerca del carácter de *wa'ka* que la civilización andina atribuyó a los colores en sí y que sólo excepcionalmente comprendieron los conquistadores, (28) son un elemento probatorio importantísimo de nuestra propia tesis: i.e., Alejandro Puente, a lo largo de su búsqueda plástica de casi cuarenta

años, reconstruyó estéticamente, hasta en su manifestación más recóndita e huidiza (la *Pathosformel* del color absoluto), la memoria de las civilizaciones amerindias prehispánicas, heridas, mutiladas, desintegradas y exangües. La paradoja de Benjamin acerca de las obras de arte como documentos simultáneos de civilización y de barbarie admite así el ser pensada según un movimiento pendular.⁽²⁹⁾ El arte de la pintura no sólo ha reintegrado el recuerdo de los muertos y asesinados del pasado sino que, por medio de su *Nachleben* sensible, les hace justicia en el presente.

NOTAS:

(1) Agradezco a la licenciada María Alba Bovisio la lectura crítica de estas páginas. Sus comentarios han sido fundamentales para corregir varios errores míos de apreciación sobre el arte prehispánico. De todas maneras, si las equivocaciones persisten, ellas son de mi exclusivo coleteo y competencia (más bien incompetencia cabría decir). Con la autorización expresa de María Alba, he incluido algunas observaciones tuyas como notas a pie de página en este trabajo.

(2) Aby Warburg, *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura*, Florencia, La Nuova Italia, 1966, estudio introductorio por Gertrud Bing. Para aproximaciones globales o discusiones nuevas sobre la teoría cultural de Warburg, véase: E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography, with a memoir on the history of the library by F. SAXL*, Oxford, Phaidon, 1986; la primera edición fue publicada por el Instituto Warburg, Londres, 1970. José Emilio Burucúa *et al.*, *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992; el libro contiene dos ensayos de Aby y capítulos escritos por Ernst Gombrich, Henry Frankfurt, Frances Yates y

Héctor Ciocchini, y contribuciones *ad hoc* de Gabriela Siracusano, Laura Malosetti y Andrea Jáuregui. José Emilio Burucúa, *De Aby Warburg a Carlo Ginzburg: arte, historia, cultura*, Buenos Aires, FCE, 2003. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Les Éditions de Minuit, París, 2002.

(3) Nos topamos con dilemas semejantes en la plástica egipcia y en la plástica china o japonesa, más que nada en sus períodos iniciales cuando no hubo una separación neta entre ideogramas y figuras simbólicas o representaciones (por ejemplo, en las paletas de la 1ª dinastía egipcia o en los bronce y jades de las dinastías anteriores a los Han). Es probable que la necesidad de registrar con precisión los fastos del monarca y de consolidar, al mismo tiempo, la veneración por su persona como encarnación del Estado haya finalmente producido aquella escisión entre escritura y representación figurativa, si bien nunca se trató de un corte neto, según lo prueban los episodios de aniquilación de la memoria de ciertos faraones en Egipto (se destruían entonces los rostros y las cartelas con los nombres de los reyes) y el papel estético de primer orden que la civilización sino-japonesa ha asignado a la caligrafía. Hay excelentes tratamientos de este tema de las relaciones entre pintura y escritura en el marco de las civilizaciones amerindias en Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, FCE, 1991, pp. 15-76 (En el libro *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)* [México, FCE, 1994, p. 60], Gruzinski hace también un paralelo entre los glifos nahuas y la escritura ideográfica china) y en César Paternosto, "Abstraction: The Amerindian Paradigm" en *Abstraction: The Amerindian Paradigm*, catálogo de la exposición realizada por el Institut Valencià d'Art Modern, Valencia,

octubre 2001-enero 2002, pp. 55-56. Por otra parte, recuérdese que el cardenal Gabriele Paleotti, autor de una teoría de la imagen artística de estricta aplicación en la producción iconográfica cristiana de la Contrarreforma en los dominios europeos y católicos a ambos lados del Atlántico, fundamentó su sistema de la comunicación visual sobre una identidad de origen entre la pintura y la escritura; v. Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso en cinque libri*, Bologna, 1582, pp. 19 v. y 71 v. - 72 r

(4) Recuérdese que, en Teotihuacán, Quetzalcóatl fue también representado como la famosa serpiente cubierta por plumas de quetzal y con fauces de jaguar, sin elementos antropomorfos. **Comentario de María Alba Bovisio sobre este pasaje:** Respecto de la posibilidad de establecer un "diccionario", cabría tener en cuenta que es un proceso sobre el cual no podemos afirmar que se da a partir de la cultura teotihuacana, puesto que nos llega a través de los aztecas (en los códices) y con la mediación de los españoles (interpretación de los códices, recopilación de mitos), quienes pusieron mucho empeño en traducir la idea de dios nahuatl en términos cristianos, identificando unívocamente a las distintas deidades según sus atributos y homologándolos a los santos cristianos. Séjourné continúa esta tarea en su afán por destacar el carácter humanista de la cultura nahuatl (la lectura que hace de Quetzalcoatl, por ejemplo, está signada por una impronta cristiana que la lleva a una lectura a mi juicio a veces distorsionante). Por ejemplo, el atributo de la piel desollada no corresponde a uno sino a varios dioses que, por otra parte, no siempre están representados con ella: Tlazoltéotl, la diosa del parto siempre se muestra pariendo y puede llevar también una piel de desollada, atributo con el que aparece Xipe totec, "el desollado", así como Tezcatlipoca, "el espejo humeante", quien tiene diversas manifestaciones:

Tepeyollotl, Chalchiuotolin, etc. Es decir, más que deidades unívocas con atributos fijos y excluyentes existen complejos divinos que aúnan varias entidades y pueden adquirir distintas formas dentro de un repertorio determinado de atributos (vestimenta, tatuajes, objetos, etc.) y ciertamente la base es antropomorfa pero esto creo que es parte de una estrategia de los toltecas y no de los teotihuacanos.

(5) En su sólido e inmenso estudio sobre la escultura monumental de la diosa Coatlicue, Justino Fernández ha sostenido también que es la emoción de la majestad el efecto estético que hoy nos produce el contacto con esa estatua. Sin embargo, creo que Justino yerra a la hora de bloquear la posibilidad de alcanzar por la vía de la coincidencia en la sensación majestática una reconstrucción del pasado artístico historiográficamente válida. Eso es lo que pretendo conseguir mediante mi recurso a la *Pathosformel*. No obstante el texto de Fernández resulta bastante ambiguo en ese sentido, pues parece situarse casi en el umbral de una categoría que aune el factor emocional y la perspectiva histórica. Me permito citar el pasaje donde mejor se trasunta el problema: "En última instancia, el que *Coatlicue* sea artística, en el sentido de bella, para nosotros, y las razones, motivos o causas por las que lo sea, es indiferente a que los fuese o no para los aztecas y a las razones, motivos o causas por las que lo fuese o no. La belleza de *Coatlicue* para nosotros no está en lo que significase para los aztecas, fuese esto bello o no para ellos y lo sea o no para nosotros. La belleza de *Coatlicue* para nosotros está en ciertas formas, de ciertas proporciones, con ciertas intenciones, que percibimos frente a ella, y en ciertos 'objetos', motivos o símbolos incorporados en ella, igualmente que ciertas formas, proporciones e intenciones, todo lo cual permite imaginarnos, con apoyo en la historia, la literatura y la arqueología, unas significaciones

que dan sentido a su belleza formal revelándonos una imagen intelectual acabada y expresada en las formas emocionantes de la escultura, originales y grandiosas, teniendo en cuenta la historia del arte. Majestad, grandiosidad y solemnidad son los primeros conceptos que se ocurren al sentir la imponente presencia de *Coatlicue*, al percibir la calma serena de sus proporciones monumentales. Vista de frente, la armonía de las masas que componen su contorno cruciforme, impresiona por su aplomo, que proviene principalmente del gran rectángulo vertical que forma el tronco [...]” (Justino Fernández, *Estética del Arte Mexicano. Coatlicue. El retablo de los Reyes. El Hombre*, México, UNAM, 1990, p. 146).

(6) Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México Antiguo*; México, FCE, 1957, pp. 101-199. Jacques Soustelle, *El Universo de los Aztecas*, México, FCE, 1982.

(7) Laurette Séjourné, *América Latina I Antiguas culturas precolombinas*, en *Historia Universal Siglo veintiuno*, vol. 21, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 289-300.

(8) Tom Cummins, *Forms of Andean Colonial Towns, Free Will and Marriage*, mimeo gentilmente proporcionado por el autor; “Let me see! Reading Is for Them: Colonial Andean Images and Objects ‘como es costumbre tener los caciques Señores’”, in Elizabeth HILL BOONE & Tom CUMMINS, *Native Traditions and the Post conquest World*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library & Collection, 1998, pp. 91-148. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, México, FCE, 1994, especialmente, pp. 60-62. **Comentario de María Alba Bovisio sobre este pasaje:** Es muy discutible, a mi juicio, equiparar la noción de *wa’ka* a la de *ixiptla*; la cuestión es muy compleja pero, en principio, hay una diferencia clave: el concepto de *wa’ka* está indisolublemente ligado a la naturaleza (ve-

getal, animal, fenómenos atmosféricos, etc.), *wa’ka* es una montaña, *wa’ka* es el dios de un relato mítico con forma de héroe antropomorfo, *wa’ka* es una piedra con rasgos peculiares, *wa’ka* es un niño nacido de nalgas, etc. Este concepto polimórfico hasta la desesperación siempre integra diversos seres a partir de un origen natural (*pacarina*); en cambio el *ixiptla* es siempre antropomorfo y está fuertemente asociado al sacrificio y a la presencia del dios a través de la forma humana: es el sacerdote que representa al dios, es la estatua del dios y es el sacrificado que se convierte en el dios en el momento del sacrificio. Hay relaciones entre ambos conceptos pero creo que tienen una especificidad que no debemos perder de vista en aras de profundizar la comprensión de los respectivos sistemas de pensamientos y sobretodo si queremos aproximarnos también a la esfera de lo emocional.

(9) En el conjunto de las imágenes pura y enteramente antropomorfas, cabe mencionar a los llamados “suplicantes”: Son figuras humanas en actitud de doblar el torso y dirigir sus miradas hacia lo alto, talladas en piedra por artistas de la cultura de El Alamo en el noroeste argentino entre los siglos I y IV de la era cristiana. Su semejanza con la escultura de Henry Moore, francamente asombrosa, ha reforzado otros acercamientos entre el arte prehispánico de los Andes y el arte de las vanguardias del siglo XX. José Antonio Pérez Gollán ha enunciado una hipótesis muy sólida acerca del carácter de representaciones de los antepasados, fundadores de un linaje y de una población, que debían de tener los dichos “suplicantes” (J.A. Pérez Gollán, “Los suplicantes: una cartografía social”, en *Temas de la Academia Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 21-36) ¿Se trataría entonces del esbozo de una *Pathosformel* del antepasado, al que habría des-

plazado la *Pathosformel* triunfante del animal en movimiento, según lo sugerido por Pérez Gollán cuando señala la sustitución de los "suplicantes" por las imágenes del jaguar a partir del siglo IV d.C. y hasta las conquistas incaica y española? **Comentario de María Alba Bovisio sobre este pasaje:** Encuentro problemática la identificación de ciertos motivos en imágenes prehispánicas que aún están en proceso de desciframiento, sobretudo en las andinas donde no tenemos ninguna fuente que nos permita afirmar que algunas configuraciones de los rostros son "máscaras humanas" (salvo en los casos en que verificamos la presencia de éstas en el registro arqueológico), "mariposas", etc. ; lo que no invalida el carácter híbrido humano-animal al que aquí se hace referencia. Lo que pretendo es que justamente en el caso de la iconografía Paracas y Nazca lo que importa es ese carácter predominantemente híbrido (híbridos antropo-zoomorfo o híbridos de animales) que domina la iconografía de las deidades, más allá de que sean máscaras, trajes, etc.

(10) César Paternosto, *Piedra abstracta. La escultura inca: Una visión contemporánea*, Buenos Aires, FCE, 1989.

(11) *Ibidem*, pp. 125-126.

(12) César Paternosto, "Abstraction... *op.cit.*", pp. 13-111.

(13) Aunque parezca casi un anacronismo, si se tiene en cuenta que ya en 1900 Alois Riegl propuso, en su famoso libro *Stilfragen*, la abolición de cualquier frontera o distinción cualitativa entre las artes bellas o "mayores" y las artes aplicadas o "menores" a la hora de estudiar los problemas históricos y estéticos del estilo, Paternosto se siente todavía obligado, y con razón, a romper varias lanzas en favor de aquella superación de clasificaciones que sólo tuvieron algún sentido socio-cultural, si así fue realmente, en la época romántica. Dos contribuciones recientes muy importantes so-

bre este programa que va de Riegl a Gombrich (v. E.H.Gombrich, *El sentido de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas* [1979], Barcelona, Gustavo Gili, 1980) y a Paternosto, ubicadas ambas en el campo de los estudios del arte prehispánico y su *Nachleben* en el presente, son: María Alba Bovisio, *Algo más sobre una vieja cuestión: "Arte" ¿vs.? "Artesanías"*, Buenos Aires, FIAAR, 2002 y Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola, *Diseños indígenas en el arte. Textil de Santiago del Estero*, Buenos Aires, FIAAR, 2002.

(14) César Paternosto, "Abstraction... *op.cit.*", pp. 66-67.

(15) *Ibidem*, pp. 80-84.

(16) *Ibidem*, pp. 74-80.

(17) *Ibidem*, pp. 90-93.

(18) *Ibidem*, p. 108.

(19) Sigue siendo obra fundamental para esta discusión el libro de Alberto Rex González, *Arte precolombino en la Argentina. Introducción a su historia cultural*, Buenos Aires, Valero, 1977. Una sistematización seria de los motivos geométricos y biomorfos se encuentra en Alejandro Eduardo Fiadone, *El diseño indígena argentino. Una aproximación estética a la iconografía precolombina*, Buenos Aires, la marca, 2001.

(20) El mármol *Torrente* de 1953, por ejemplo, presenta una sintonía doble con la obra brancusiana y la escultura griega clásica de los frontones del Partenón.

(21) Una excepción importante respecto de este vacío historiográfico es la monografía, breve pero densa de ideas, que Fermín Fèvre dedicó a Puen-te en la colección de "Pintores Argentinos del Siglo XX", n° 57, publicada en Buenos Aires por el Centro Editor de América Latina en 1981. Es obvio que se requeriría una ampliación de ese texto a los últimos 20 años de actividad de nuestro artista. Tienen también interés, para una revisión de la crítica, los comentarios de Aldo Pellegrini a la exposición de Paternosto y Puen-

te en la galería Lirolay de Buenos Aires (octubre-noviembre de 1964), el pequeño ensayo de Jorge Romero Brest que acompañó a la muestra de ambos plásticos en la galería Bonino de Buenos Aires (1966), las consideraciones de Susana Torre sobre la exposición de Puente en la galería El Taller de Buenos Aires (1967), el comentario de Jorge López Anaya a la muestra de Alejandro en la galería Ruth Benzacar de Buenos Aires (1992) y el texto "Presencia y vestigios", tan en sintonía con las ideas expresadas en esta sede, escrito por Guillermo Whitelow para la exposición de Puente en el Fondo Nacional de las Artes (2002).

(22) Véase Nelly Perazzo y Alejandro Puente, "Arte prehispánico: una mirada actual", en *Temas de la Academia...op.cit.*, pp. 201-210; la cita está en la p. 209. Si bien es verdad que estas reflexiones no aspiran a llenar semejante laguna, por lo menos querrían, sí, iniciar el camino hacia una monografía sistemática sobre nuestro artista que aspiro, quizás alguna día, a preparar y escribir junto a la profesora Perazzo.

(23) Aby M. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1995. Traducción y ensayo interpretativo por Michael P. Steinberg, pp. 1-55.

(24) Véase al respecto la tesis de doctorado presentada por Gabriela Siracusano, *Polvos y colores en la pintura colonial andina (siglos XVII y XVIII). Prácticas y representaciones del hacer, el saber y el poder*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002, inédita (pp. 294-343).

(25) Aby M. Warburg, *Images...op.cit.*, pp. 35-54.

(26) Paleotti, *op.cit.*, p. 275 r.

(27) Hemos utilizado la excelente versión italiana del texto de Cardano realizada por Silvia Montiglio y Agnese Grieco, publicada por Marsilio en Venecia en 1989: Gerolamo Cardano, *Sul Sonno e sul Sognare*, editada por Mauro Mancía y la misma Agnese Grieco, que

contiene el libro I del tratado. Nuestra cita está en la p. 35.

(28) Gabriela Siracusano, *Polvos y colores...op.cit.*, pp. 323-343.

(29) Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 81.

"JORNADAS WARBURGUIANAS" EN CIERNES

Comentario de Omar Acha al texto de J. E. Burucúa extraído de un mensaje de correo electrónico

Buenos Aires, 4 de marzo de 2003.

Querido Gastón: (...) Respecto a tu trabajo sobre Puente. En principio me parece particularmente interesante la investigación de nuevas vías para aprender de Warburg e ir más allá de él. Tu propuesta de una Pathosformel cromática es novedosa y poderosamente sugestiva. Algún día habría que organizar unas "Jornadas Warburguianas", claro que para trabajos exegéticos de la obra de W., pero más que nada para la presentación de innovaciones y "aplicaciones" locales. Lamentablemente, mis saberes de la historia de las imágenes de la América prehispánica son escasos. Cuando cursé la difunta "Etnohistoria" me había entusiasmado mucho con los estudios de las culturas americanas luego de leer el maravilloso y viejo libro de John Murra sobre el "archipiélago" andino, pero más tarde derivé por otras costas. Después no volví a leer sobre el tema, de manera que voy a limitar mis pocos y breves comentarios sobre todo a cuestiones teóricas y metodológicas. Se trata, más bien, de preguntas.

Cuando referís a la PF, al menos en este artículo, la llamás siempre "categoría". Quizás mi discusión sea demasiado atendida a la historia de las ideas filosóficas. Bueno, la noción de categoría no puede separarse de su definición en Kant. Sabés mejor que yo que para el veterano

de Koenisberg las categorías y las formas puras de la intuición pertenecían al orden del entendimiento. En otras palabras, que se adecuaban a la explicación de la naturaleza según leyes. La razón, en cambio, que es un orden superior al entendimiento intentando comprenderse a sí mismo, se pregunta por los límites en la ciencia (“pura”) y en la vida práctica. En el apéndice a la “dialéctica trascendental” de la Crítica de la razón pura, Kant abre una vía que realiza hacia 1790 en la Kritik der Urteilkraft. Allí propone a la facultad de juzgar como una intermediaria entre el entendimiento y la razón. Ahora bien, el instrumento de la “razón reflexiva” son las “ideas” (como ya las denominaba en la K.d.r.V.), que pertenecen al orden de las hipótesis (razonamiento tipo “como si”) y de la imaginación creadora. El caso más importante de este uso de las ideas es, claro, la “historia universal en clave cosmopolita”, que considerado el contexto de la guerra actual y la actuación de la ONU parece una broma macabra.

Pero en fin, se me ocurre que la noción de PF se puede encuadrar más en el orden de la Urteilkraft que en el del entendimiento. Por el indiscriminado uso actual de la palabra idea, hablar de la “idea de PF” sería poco claro, pero quizás hablar de la PF en términos de “concepto” (que al menos desde Hegel se sitúa en el terreno de la razón) le daría más flexibilidad y habilitaría una interpretación audaz como la que en los hechos vos proponés. Enseguida vas a ver que esto no es excursus caprichoso.

Tengo una duda sobre lo que decís en el primer párrafo sobre la escasa relevancia de la expresividad de la ninfa renacentista en las civilizaciones asiáticas. Yo tengo un par de esculturas indias (desde luego hechas ayer nomás) de una Shiva danzante y otra de una hembra (que no es una diosa) pero cuyo nombre no retuve, también en una suerte de baile, que tiene algunos rasgos de Nachleben de la ninfa warburgiana. Es cierto, como decís, que parece haber un eje

del movimiento (que vos denominás centrípeto), pero en todo caso es muy contrastante con las imágenes chinescas. Como decías que el dinamismo “carece de toda relevancia” para Asia, quizás el caso indio fuera ambiguo.

Tengo una duda respecto al carácter consciente/inconsciente de las operaciones de la Nachleben. Puesto que las PF adquieren su eficacia por la capacidad de despertar goces y miedos subterráneos, inconscientes, es una discusión la de en qué modo podríamos distinguir (y eso me parece decisivo en especial respecto a una relación crítica con la memoria histórica) entre el “uso consciente” de la evocación de una supervivencia y la eficacia inconsciente de otras supervivencias. Me parece que en tu texto pensás en el “uso consciente” e intencional, por ejemplo, cuando escribís que “Badii reforzó sus operaciones del Nachleben”, o que “Paternosto ciñó su recuperación de la antigüedad andina”, y desde luego la “búsqueda” de cuatro décadas de Alejandro Puente. ¿En qué sentidos las obras que estudiás presentan caracteres de supervivencias buscadas, y en que sentidos ellas emergen como “lo siniestro” freudiano, es decir, como lo que debía permanecer bajo la cripta pero que “aparece allí”?

Este tema obedece al tipo de relación que los artistas mencionados pueden tener con lo que denominás las “civilizaciones heridas de muerte”. Desde luego, me parece que su relación con la tradición no es la misma que la existente en el siglo XV italiano con la antigüedad pagana. En realidad, los que ahora representan aquellos temas mayas o incaicos difícilmente podrían hablar en nombre de SUS “antepasados vencidos”. Claro que pueden hacerlo en términos ideológicos, pero en todo caso se trata de visiones culturales que no las viven como “interiores”, como “mandatos” genealógicos. Vos mismo subrayás que estos muchachos aprendieron y conocieron sus “temas” luego de “viajar”. Esa cuestión del viaje da para mucho, me parece.

Particularmente porque da cuenta de un “trabajo” de aclimatación cultural y temática. El vínculo de Puente con los colores es la conversación con una tradición que él descubrió y de la que siempre va a permanecer de muchos modos extraño. Me pregunto si en esas condiciones la PF no está condenada a ser una apuesta consciente y quizás politizada antes que una vivencia en el sentido más pulsional que habita a la búsqueda de Warburg. Esto no quiere decir que el concepto de PF no sea pertinente, sino que un empleo fuera del contexto europeo exige las torsiones que precisamente vos –aplicando tu “capacidad de juzgar”- proponés.

Y en el núcleo de tu innovación está la cuestión de los colores. Sobre eso yo no sé nada. Sólo quisiera darte una pista que puede conducir a poco, pero que quizás puede dar sorpresas. Hay una vía actual de interpretación de Warburg que insiste en su pertenencia a la tradición morfológica, por la insistencia en las polaridades (Vischer) y el movimiento. Didi-Huberman toca el tema sólo al pasar. El nacimiento de la morfología se debe a Goethe, particularmente con su trabajo sobre la Morphologie der Pflanzen. Allí Goethe decía que los entes de la naturaleza eran comprensibles como expansiones y contracciones de “fenómenos originarios”. En el caso de las plantas, la hoja era este fenómeno, y tanto las flores como los tallos y las raíces, podían ser entendidas como derivados de las hojas. Desde luego, la hoja también podría ser comprendida como una contracción de un tallo. Goethe admitía que definir a la hoja como fenómeno originario era un poco arbitrario, pero decía que era su “idea” que le permitía hacer ciencia. Era un “como sí” en el sentido kantiano (y Goethe tenía una muy buena opinión de la tercera crítica y de su concepto de “idea”). Ahora bien, si Warburg puede ser comprendido en la tradición morfológica (lo que yo creo), allí tenés un trabajo de Goethe que podrías mirar

(supongo, cher maître et ami, que lo conocés) que es la Farbenlehre. No sé si esta traducida al castellano. Yo consulté en Francia un *Traité des couleurs*. Pues bien, allí Goethe hace una interpretación morfológica de los colores. Si la genealogía morfológica de Warburg es correcta, quizás la Teoría de los colores pueda ser una cantera para pushing further tu extraordinaria hipótesis sobre la PF cromática. Me parece que estas acotaciones podrían adquirir una articulación con la teoría clandestina de la memoria que esbozás si aquí llamamos a Walter Benjamin, para concluir. En efecto, también Benjamin habla de los fenómenos originarios (en la *Passagenwerk* y en *Ueber den Begriff der Geschichte*), y en el *Erkenntniskritische Vorrede* de su libro sobre el drama barroco alemán desarrolla una teoría de las “ideas” presuntamente inspirada en Platón y los Schlegel, pero antecedida por una cita de la *Farbenlehre* de Goethe, quien es en mi opinión el verdadero gestor del concepto. No olvides que el libro fundamental que marcó el proyecto teórico benjaminiano fue su ensayo sobre las *Wahlverwandschaften* del Johann Wolfgang.

Para terminar, dos sugerencias muy menores en cuanto a términos. La noción de esquizofrénico quizás podría dar lugar a esquizoide. No solamente porque así se elimina lo “frenológico” y se refuerza lo psíquico (pero se conserva lo “pathos-lógico”), sino porque también allí se podría aludir al pensamiento rizomático y esquizoanalítico de Deleuze y Guattari, que en algunos sentidos es afín a tu búsqueda, si no la comprendo mal. En segundo lugar, en algún momento hablás de la “sangre de animales y hombres”, donde quizás “seres humanos” podría ser menos androcéntrico que “hombres”. No es mucho –nada en realidad- para tu texto excitante y tan pleno de ideas.

Saludos cordiales

Omar

VOLANTE-CONVOCATORIA PRO-AMBIENTACION

“El arte puede ser hecho por todos”

En la placita lindera a la fábrica ***Brukman Confecciones bajo control obrero***, sito en Av. Jujuy 552, Plaza Once, Capital, Argentina.

Esta obra se realiza con materiales donados y el trabajo solidario de los activistas

MEDIDAS DE LA PLACITA: ANCHO 6,70MTS / PROFUNDIDAD 4,80MTS / ALTURA 3MTS

DESCRIPCION DEL PROYECTO

(firmado por la comisión interna el 7 de enero de 2003 aprobado en asamblea interna realizada en fecha anterior)

Tomaremos las 3 paredes al modo de un pequeño teatro-caja-escenario, dos paredes laterales y un panel central al fondo. Las 3 paredes estarán divididas en 3 bandas o guardas: an-gosta abajo y arriba y banda ancha al medio. Tomaremos también el piso, el murito bajo de la entrada y el árbol

(1) La banda superior de los tres muros y el panel del fondo serán revestidos con CERAMICOS ZANON donados por los trabajadores de Zanón. La guarda superior llevara diseñado (SE CONVOCAN DISEÑADORES GRAFICOS) serigrafado sobre los cerámicos la consigna decidida por sus trabajadoras/es:

POR LA ESTATIZACION DE BRUKMAN Y ZANON BAJO CONTROL OBRERO

El panel central del fondo llevara como trama el diseño del molde de un traje –que se realiza en la fabrica- en tono rebajado como para poder funcionar como pizarra de solidaridad y adhesiones a realizar con marcadores

(2) Los dos muros en banda ancha laterales tendrán incrustaciones de cacerolas donadas por los asambleistas constituyendo un muro de metal

(3) Guarda baja de gomas piqueteras empotradas y chamuscadas en las tres paredes

(4) Piso rebaldosado en cemento con grafitis de adhesiones de fabricas recuperadas

(5) Ancho del murito bajo delantero de acceso a la placita con residuos de bolitas cerámicas incrustadas usadas por los obreros de Zanón para su autodefensa (ORIGINALES DONACION ZANON)

(6) Maraña de gomas enredadas aprovechando las horquetas del árbol a la entrada de la placita

INAUGURACION DE LA AMBIENTACION A LA BREVEDAD.

SU REALIZACION ES COLECTIVA

(FECHA LIMITE 18 DE DICIEMBRE DE 2003 A LOS 2 AÑOS DE LA RECUPERACION DE LA FABRICA). BASTA DE ATROPELLO PATRONAL, JUDICIAL, GUBERNAMENTAL / FUERA LA POLICIA Y NO AL DESALOJO / REPUDIO A LA REPRESION DEL LUNES 21 DE ABRIL DE 2003 / LA FABRICA ES DE SUS TRABAJADORAS/ES. CONVOCAN A LA REALIZACION DE LA AMBIENTACION “el arte puede ser hecho por todos” COMPAÑEROS VICTOR, ANA LIA, ROSITA, DAVID

TRAIGAN SUS CACEROLAS A LA CARPA DE LAS TRABAJADORAS EN MEXICO Y JUJUY

arte_placita_brukman@yahoo.com.ar

Ad-Hoc

S.R.L.

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

www.adhoc-villela.com

LUISA PEDROUZO

Galería de Arte

Inauguración 28 de mayo 19 hs

Mónica Millán

SITUACION DE ESTUDIO - EL VERTIGO DE LO LENTO

La muestra permanecerá abierta hasta el 21 de junio

Arenales 834 - Recoleta - Ciudad de Buenos Aires

luisapedrouzo@fibertel.com.ar - 4325-5110

Y Paestum? Y Taormina?

Por Lux Lindner (2003)

A falta de Parque Rivadavia, Lucerna tiene para ofrecer, al que se interesa por libros usados, el Buecher Brocki, y a falta de Lalo el Empanadero atrás del mostrador, un elenco rotativo de empleados diligentes, que se comunican entre sí y con la clientela en el dialecto local.

El B-Brocki es una pequeña ciudad de dos pisos y medio, atrás de la estación del tren. Está abierto de lunes a sábado. El domingo es para descansar. El domingo era justo mi día clave en el Parque Rivadavia... si no llovía. En cambio el B-Brocki, funciona llueve, truene o nieve. Suelo ir los miércoles, para poner un poco de vida en el centro de la semana.

Va de suyo que el B-Brocki no hay amistad, mate, empanadas o humor grueso. Hay una máquina de café, que nunca he usado. No sé si funciona con cospeles o monedas.

Aunque hace cuatro años que, con intermitencias inevitables, visito el B-Brocki, sigo siendo un desconocido, y cada visita es la primera. Solo ven mis monedas y olvidan mi cara. Por ahí es mejor de ese modo. Por ahí algo resulte de tanta tenaz virginidad.

Hay un estacionamiento en el acceso, la tarima donde a la hora de buscar el candado suelo llenarme las manos con grasa de la bicicleta. Ya me acostumbré a cargar dos o tres servilletas de papel en la valija para minimizar el papelón. Podría también limpiarme con agua de esa fuente al lado de la gran maceta de piedra, pero es agua tan fría.

2- * Recepción: están los libros de arte, esoterismo y antigüedades de algún valor y los CDs (mayormente recopilaciones de oberturas). Los vinilos están en el primer piso pero, aunque tengo una bandeja giradiscos en el taller alquilado, no he desarrollado la costumbre de husmear. Ya una vez hice una prospección y encontré mayormente más oberturas y cajas con óperas imposibles como el "Oberón" de Weber o, peor, jazz.

* *Antecámara:* libros de editoriales pitucas (como Manesse) o conocidas (Suhrkamp, Insel, etc.) lo que todavía podemos conocer en Buenos Aires, en resumen. El que traspasa ese umbral, Chabelí Allende, Pietro Handke, Ernst Bloch, que abandone toda esperanza, ja-ja.

* *Primera recámara:* monumentos de la Confederación Helvética. Sin comentarios.

* *Segunda recámara:* libros de arte; muchas vistas de Miguel Angel, me las compraría todas si no existiera la de Herman Grimm. Catálogos y guías de Roma y Florencia en distintos idiomas. ¿Y Paestum? ¿Y Taormina?

* *Tercera recámara:* en teoría la Historia Universal, en la práctica cuestiones de conventillo europeo y distintas formas de anticomunismo (con subvención, sin ella, en busca de...). Poco y nada sobre las "guerras mundiales" (de esas novelas ya se conoce el final) Enfrente de este sector histórico está el material sobre cine y teatro. Partituras.

* *Cuarta recámara:* geografía de la Confederación Helvética, ciencia y cocina, también diccionarios, y cursos de idiomas en caja, infaltables cassettes atados con gomitas. Nunca una caja de ñatolandio.

* *Quinta recámara*: Literatura. Literatura universal casi me atrevo a decir. Libros en dialecto hay solo en dos estantes, mayormente poesía. Dado que la poesía es algo que no puedo entender ni en mi propio idioma temo que ese sector seguirá por largo tiempo sin desflorar.

El grueso del material es pues ñatolandio a secas, ese al que se le ha ahorrado el baño de queso fundido. Mucho bestseller y novela policial. Mucho quiere decir mucho metro lineal. Las estanterías están organizadas formando largos muros de papel, separados por un espacio calculado para que dos clientes puedan husmear simultáneamente.

Una pared de Bella Letrística con los clásicos de ayer y hoy. Aquí suelo detenerme. Quixote, Quichotte, Raskolnikoff, Drei exemplarische Novellen. Problemas del Canon. Problemas del Arca de Noé... Romeo y Julia en el Poblado. Enrique el Verde. El Pintor Nolten. Después un buen trecho de anything goes; No me Iré sin mi Hija, Martin Walser, Polonia Cuenta, Latinoamérica Cuenta, la Historia del Estafador Felix Krull, Argentina Cuenta (selección de Foffani)

3- Al fondo del primer nivel, en un apartado húmedo y sin calefacción están los libros en idiomas exóticos, como el inglés, el italiano y el español. El sector inglés tiene un sorprendente porcentaje de libros impresos en Sudáfrica en la época del apartheid (relaciones carnales de larga data con W. Tell), pero con paciencia se encuentra algo mas actual, tipo Houllennecc, o crónicas de viajes (Sri Lanka, la Patagonia, Fuchs-Hillary en el Polo Sur, etc.)

Sector en francés: maóismo, el Amor y Occi-

dente, los diálogos de F. Soret con el Gran Sodomita de Weimar. Etienne Balibar consiguió colarse ¡vaya uno a saber como! Y a mí se me está evaporando ese idioma tan bonito, que debía ser el de mi liberación. La mort du cochon. Otra vez será.

El sector en español; ¡un sector que falta secularizar! Parece la biblioteca de Benito Laren, lo que no esta referido a brujería y platos voladores es cristianismo guatemalteco. Cortázar y Bioy Casares no se consiguen en versión original, sólo traducidos al ñatolandio (estantes de Suhrkamp, allá lejos y hace tiempo)

Este apartado frío es también el sector de los libros en letra gótica, que nadie quiere. Estantes sin tocar desde hace meses. Las encuadernaciones bizarras de algunos de estos volúmenes (embutidos del piso al techo) y la meteorología de mausoleo del entorno ponen a prueba nuestro temple y nuestro reserva de vitamina C . La Jefa ha llegado a llorar de solo verme aparecer en casa con uno de esos mamotretos, esas cosas (traducción; esas biografías) te aíslan del mundo(traducción; te olvidás de comprar el pan y la lechuga, los hongos colmenilla), me dice. Pero he te aquí que justo del otro lado de la estantería gótica están los libros para niños! Nueva vida que surge de las ruinas ... aunque hablando dialecto.

Biografías noveladas: ahorran mucho tiempo. Son una excelente ayuda memoria del autocolonizado. Aunque las vidas de los poetas e insignes dramaturgos resulten (bastante) mas aburridas de lo esperado (origen del psicoanálisis) Sí, creo que mi sección predilecta, es la de biogra-

fias. Y no porque sea en la que mas compre, sino porque es la que da más oportunidades para husmear y preguntarse; ¿qué salió mal ?

4- Libros de Religión. Aquí se nota que Lucerna es ciudad católica, seminario teológico incluido, y que no tiene universidad! No es solo la cantidad de Biblias y comentarios adyacentes. ¡Es el punto de vista católico sobre cualquier cosa!

Los estantes de filosofía están plagados de Teilhard de Chardin, o de esas pícaras introducciones a la filosofía por temas como las del polaco Bochenski o el austríaco Anzengruber. En esta última se hizo lo imposible para desorientar al lector (mientras se lo va atando con una soga) y en la ultima página se le saca el antifaz para anunciarle que el cristianismo es un Experimento Total, todo con fotos grandes de Marx y de Wittgenstein intercaladas en el texto, por el que dirán, ya no quemamos a lo herejes, vio, ¡ahora nos los comemos! (la mafia romana no conoce la indigestión).

Aquí los argentinos de brazos finitos e hirsutos no van a extrañar a Rafael Gamba. ¡Como se ve que a cada chanco le llega su Monseñor Andrea! Nietzsche se convierte (de la mano de Walter Nigg) en una especie de San Francisco de Asís que empieza su vida abrazado a un caballo en (la ciudad de) Torino y elogia el árbol de

Navidad, mientras Doña Francisquita (Oehler) le cambia los pañales. Y después, de la mano de dos estudiantes de teología (y de la editorial Herder!) se recortan sus aforismos para transformarlos en libros de autoayuda.

Al Gran Sodomita se accede vía Charles Du Bos, el jesuita Muckermann y el doctor Frank Nager (que todavía da conferencias sobre el tema) Si por casualidad encontramos un Bielschowski le rescatamos ipso facto, aunque después haya que regalar el libro por razones de fuerza mayo (la jefa no soporta la letra gótica, como si no hubiera libros asquerosos impresos en Bodoni o Frutiger)

¡Jamás he visto un libro de Marx en este edificio, ahora que lo pienso! ¡Si la jefa me quiere progresista, que pague Das Kapital! Lo sacó Kroener -editorial relativamente pedorra- no puede ser un libro caro, dieciséis francos con toda la furia (aquí morimos en el libro nuevo), dieciséis francos es lo que sale la bolsita de hongos colmenilla que me olvidé de comprar.

5- A veces los libros del Parque Rivadavia están en condiciones tan lamentables que uno se sorprende de no encontrar un nido de hornero en una encuadernación de Eudeba. En el B- Brocki están en general en muy buen estado, pero eso puede significar que estuvieron cincuenta años durmiendo en los estantes de un ignoran-

Andrea Elías y Paula Barbetti
renueven por favor

Luis Prados Covarrubias
debe renovar sus suscripción

“En Barrio Triángulo, las mujeres ya no

Entrevista de Isabel Caccia (de Córdoba) a Virginia Masau
(de Rosario) Lugar: Rosario

Te cuento: de Bs As me voy a Rosario a visitar a Fabiana Ímola y a su Ricardo, una noche le muestro las carteritas que hago, le regalo una (embrujo de noche). Al día siguiente Fabiana me presenta a una amiga que hace carteritas, con las que hizo una instalación. En el almuerzo Virginia Masau me cuenta algo y quedamos en vernos más tarde. Me pareció algo muy interesante y fuerte. Vos que me preguntabas si algo me había llamado la atención. Sí, esto, que no pude dejarlo pasar. Le pedí un grabador, un cassette y comienza la grabación.

VM: Se van a poner chochas las chicas cuando les diga que van a salir en una revista de arte!... tenía todo ese material ahí, lo llevé, lo cortaron, y se hicieron esas carteritas, esa tiene nombre: “amuchada”.

IC: ¿Por qué?

VM: Porque para aplicar esto del intercambio, porque el tema de muestra de arte es una cosa muy de clase y, los sectores populares por lo general no están acostumbrados a una muestra de arte, preguntan que es, para qué, entonces me parecía que era poco seductor para convocar a la gente solo a mirar. Entonces esto: “con tu cartera te llevás otra” (lo que decía en los volantes) me parecía una cosa que podía enganchar más, por lo menos la idea de cambiar su cartera vieja por otra de las que estaba ahí, entonces para practicar ese intercambio a cada cartera le pusimos un nombre. “amuchada, amontonada, arrimada”, todos nombres femeninos. Entonces vos venías con tu cartera que se llamaba Juanita,

con un mensaje dentro, y la dejabas. Hacíamos otro papel que decía juanita, y lo poníamos en una cajita con los demás nombres. De ahí sacabas al azar otro nombre y te buscabas esa cartera.

IC: ¿Y esos mensajes que decían?

VM: ...Y... había diferentes cosas, algunas habían quedado más pegadas a la convocatoria inicial que era en relación a este tema de la seguridad en el barrio, entonces, ponían: “en el barrio hay muchos delincuentes”; “en el barrio roban mucho”; después otras se soltaron un poco más y ubicaron cosas relacionadas a los problemas urbanos: “en el barrio no se consiguen tarjetas de colectivos”; “en el barrio falta pavimentación de calle” o “hay pocas farmacias”. También opiniones más colgadas como “en el barrio los viejos se enamoran”, “la fruta se vende barata” y después, (porque mandé un mail a la vecinal pidiendo por favor que me guarden los papelitos), y me contestan: “a los papelitos los tiramos a la mierda” y yo, un poco más lloraba!, ahora como hago! digo, ¿cómo sigo la obra si estas me tiraron todos los mensajes. Después cuando fuí, en una cajita, me habían guardado todos los papelitos, _ “ah! ...te creíste que te los habíamos tirado!” Y bueno, hoy los estaba leyendo y hay varios referidos a esto de las carteras: “con las carteras no van a poder, porque la cartera es parte de la tradición femenina”; “y bueno, si roban las carteras, te llevan las pertenencias pero la plata hay que saber donde guardarla”. En un momento, cuando charlábamos esto de la instalación, una dice: “_de última, una, en la cartera nunca lleva la plata, a la plata una la lleva en el corpiño”, enton-

ces otra dice: “ y bueno, entonces colguemos los corpiños”, otras contestaron: “Y no, sino se van a dar cuenta de nuestro secreto”. Una cosa particular que por lo general sucede es que la gente grande no se anima, entonces, manda a los chicos. Al frente del lugar había varias mujeres que espaban por las puertas de sus casas y te mandaban a sus hijos con las carteras.

IC: Les daba vergüenza...

VM: Claro, entonces, venían los pibes con las mochilas de años anteriores (hechas mierda) y te decían: “¿Y yo te puedo cambiar esta mochila por esa cartera que está ahí?”. “Si, pero tenés que ponerle un mensaje adentro...”. Entonces aparecían mensajes como: “No se olviden de los chicos”; “los jóvenes no tienen muchos lugares para encontrarse”. Lo de los chicos fue increíble, ¡flashearón!, iban y volvían, iban a la casa y seguían trayendo cosas, ... y se renovaron el ajuar de carteras.

IC: Me contabas que esto se hizo en una placita...

VM: Es una placita muy chiquita, en un pasaje que casi nadie sabe el nombre, se conoce como el de la 19, porque al frente está la comisaría 19, el pasaje se llama Calchaquí, justo donde termina el pasaje linda con un boulevard importante: Boulevard Seguí.

IC: ¿Cómo seleccionaste el espacio donde hacer la intervención?

VM: El espacio fue una decisión que tomé en

función de que me parecía que era importante que la instalación sea en un espacio público, en esto de que tal vez, como te decía antes, una convocatoria a una muestra de carteras me parecía que no podía interesar mucho, entonces, era importante poder ubicarlo en la calle, como parte del efecto de que aparezca otra cosa diferente en la calle, aunque, de todos modos, para sorpresa mía, mientras pensaba todo, mientras iba caminando por el barrio ubicando un lugar, por las calles la gente que no tiene lugar en sus casas, pone sogas entre los árboles y cuelga la ropa en la vereda, o saca las plantas a la esquina a tomar lluvia; en un momento me sentía medio estúpida, porque al final yo estoy pensando como hacer todo esto, y de repente la gente espontáneamente, y a lo mejor, sin este concepto del hecho artístico, pero en función de la necesidad de secar la ropa, la cuelga en las veredas, algo que en los centros centros se pierde.

IC: Sería impensable. ¿y cómo es barrio del triángulo?

VM: Es un barrio bastante nuevo, hace 40 ó 50 años atrás era prácticamente una zona des poblada, eran quintas, y se que dos señores que eran los propietarios se las dieron a la municipalidad para que las lotearan para que la gente pudiera construir casas. A su vez, es un barrio obrero habitado en su mayoría por gente desocupada.

IC: Vos me decías antes, algo sobre la basu-

ra, que ahí se llevaba la “basura” para limpiarle la cara a la ciudad...

VM: Bueno, si, es mi visión, me parece que estos proyectos globalizadores y globalizantes de pensar a las ciudades en un futuro, sobre todo a la ciudad de Rosario, en un proyecto totalmente esteticista vaciado de contenido, a mi entender,... me acuerdo cuando se decía Rosario en el siglo 21, entonces se proyectaba esto de lavarle la cara a la ciudad, la que mira al río, que es lo que ve el que viene de afuera, que sea una parte bonita, y en realidad en esta parte vivían cantidad de comunidades pesqueras, que en su mayoría, desde hace 20 años en adelante, comenzó a ser apropiada y son relocalizadas en la parte de adentro de la ciudad, donde no se ve, así comienza a poblarse zona oeste, incluso por todo el crecimiento demográfico de las migraciones internas del norte, incluso hay un subbarrio chileno, que creo comenzaron a llegar en la época de la dictadura de Chile. Antes, en los '80, en los '90, era zona sur la de peligro, pero ahora se está trasladando para zona oeste.

IC: Vos, Virginia, sos trabajadora social...

VM: Sí, y artista

IC: ¿Y cómo comenzaste a trabajar aquí?

VM: Llegué a trabajar a la vecinal “Unión y Progreso”, a través de un proyecto que se presentó por gente de la vecinal, a un concur-

so que se hizo en secretaría de desarrollo de la Nación, que fue muy grosso, de mucha plata para invertir. Estuvo financiado durante el año pasado, y me convocó una compañera para coordinar un taller de plástica con jóvenes, en el proyecto de asistencia a grupos vulnerables. Ese proyecto se terminó en diciembre cuando estalló todo en este país,...dejaron a todo el mundo colgado, pero bueno, yo ya tenía un trabajo empezado ahí, y me parecía que no era muy ético cortarlo solamente porque había dejado de cobrar, prioricé darle un cierre al trabajo en los tiempos del trabajo y no en los tiempos de los gobiernos de turno; si bien no acuerdo con los trabajos ad honorem...

IC: Necesitaste seguir el proyecto.

VM: Sí.

IC: Contame como surge la idea de la instalación de carteras.

VM: Bueno, en la vecinal hay un grupo de mujeres, las que se engancharon con la instalación a raíz de esa nota del diario.

IC: ¿De que trataba la nota?

VM: Era una nota relacionada los problemas de inseguridad en Rosario, pero que tiene un importante tinte discriminador, en un sentido de clase y en un sentido de género, porque específicamente en la nota se remarca la inseguridad y la delincuencia que habita en los sectores marginales, lo cual es discutible; es-

toy convencida de que lo más peligroso es el centro comercial, y por otro lado el título dice "Tiempos violentos, en barrio triángulo las mujeres ya no usan carteras", en función del periodista de construir un diagnóstico de como han cambiado las costumbres en el barrio a partir de que han aumentado los delitos.

IC: Antes lo relacionábamos con este otro artículo que dice "La ciudad, el mapa de la inseguridad"

VM: Claro, salió el mismo día, dice: "El sudoeste y el noroeste de Rosario son zonas calientes", Yo no me atrevería a desmentir, pero tampoco puedo dejar de señalar que es algo totalmente apuntado a consolidar esta figura social de la pobreza como delincuencia, eso es gravísimo, y me siento totalmente convocada como ciudadana.

IC: ... A poner un límite a que se tomen como sinónimos.

VM: Claro, me parece una cuestión perversa, que a mi entender es más compleja. Ser pobre no significa ser delincuente.

IC: Y lo que a vos te hizo reaccionar es este artículo que habla específicamente del barrio donde trabajás.

VM: Sí, además, a todas mis bicicletas (tres) me las robaron en el barrio más concheto de la ciudad.

IC: ¿Me leerías un pedacito de la nota?

VM: Sí: "Te levantás a la mañana y ya estás pensando como vas a hacer para tomar el co-

lectivo porque todos los días le roban a alguien mientras está en la parada, casi todas las casas tienen rejas y en los tapias ponen vidrios para evitar que alguien los escale. (...) en este barrio no podés andar si no tenés un arma... En barrio triángulo las mujeres ya no usan carteras, esta costumbre se perdió hace tiempo cuando los arrebatores ganaron las calles y la seguridad comenzó a extinguirse, ahora todas hacen las compras generalmente muy temprano, llevan muy poco dinero y tratan de volver a sus domicilios con rapidez. Las costumbres cambiaron, ya no se ven familias en la vereda y tampoco los chicos que juegan con triciclos y bicicletas en las calles. Ahora todo se ve distinto, está enrejado y con miedo". No figura el nombre completo del periodista, pero intento respetar su trabajo, y si bien entiendo que cuando se hace una nota sobre algo, se restringe a hablar sobre un tema, me parecía importante retrabajarlo, en este caso con las vecinas, que de ellas se dice esto. Lo que hice fue llevar la pregunta: "de ustedes se dice esto, pero ¿ustedes que dicen de ustedes?"

IC: Y justo encontrás en ese grupo a una de las que había sido entrevistada...

VM: Sí, a la que había dicho que en el barrio las mujeres ya no usaban carteras. Ella me empieza a contextualizar, porque dice que el periodista insistía con esto de la inseguridad, entonces ella contó una vez que le robaron la

cartera y además la arrastraron, y se golpeó un montón.

“El tema no es que te roben, es que te golpeás y te hacés mal”decía la mujer.

IC: Y esto fue recortado para construir este drama de la inseguridad.

VM: Sí, pero insisto, no niego que sea un problema central, pero tampoco como trabajadores de la cultura tenemos que desconocer... a mi lo que más me preocupa es que en estos tiempos que se viven, a uno cada vez se le restringen los espacios, y pienso, yo voy a ir lo mismo, digan lo que digan...

IC: Claro, vos sí, pero el otro que lee el artículo...

VM: Y... como funciona es encerrando cada vez más en uno mismo, lo cual es terrorífico, tener que vivir así, y es a contramano de cualquier proyecto de sociedad.

IC: Entonces tu proyecto tuvo que ver con contestar esa opinión.

VM: Me interesaba habilitar de nuevo las voces de las mujeres para que puedan decir otras cosas que tienen que ver con las construcciones de vida.

IC: Y a ellas, ¿como les planteaste tu idea?

VM: Les llevé la nota, se abrió un debate, en el que, obviamente, me vi algo limitada, porque la gente que vive ahí verdaderamente tiene miedo, pero tampoco se come esto de “no usamos mas carteras”, y pudieron decir, “a las carteras, en un punto, las podemos seguir usando y si sabemos que el peligro es la car-

tera, a la plata la llevamos en otro lado”. Yo les dije que me parecía importante que instáramos carteras, para que el que pase por ahí se pudiera preguntar que es esto, y uno pudiera ponerse a discutir sobre estos temas. Lo primero que me preguntaron era: ¿para qué?, y yo les respondí: “para mi tiene un sentido, les puedo contar cual es, pero a mi no me interesa hacer una traspolación de mi sentido, que para todas ustedes tenga el mismo sentido, porque el sentido es algo muy personal y me parece que si ustedes de movida se sienten convocadas a participar, es porque encuentran un sentido en esto, lo piola sería ponerse a buscar ustedes para que lo hacen.

IC: ¿Cuándo fue que se realizó, específicamente?

VM: El sábado 26 de octubre, a las 17:30 hs. Supongo que a la distancia, el sentido que ellas encontraron fue el participar en la organización y en la instalación de algo diferente, mujeres que nunca en su vida habían hecho una muestra. Incluso 2 días antes contamos la carteras y dije: “¡Son superpocas! ¡qué hacemos?”. “¡Hagamos carteras!” me dijeron. Fui a mi casa busqué todo lo que tenía, ellas empezaron a sacar bolsas con telas, y en dos días se hicieron como 60 carteras.

IC: ¿Me contabas que eran carteras con telas grabadas?

VM: Sí, también con jeans viejos, goma eva, sachets de leche, con plásticos, con cualquier tipo

de material. Así que el sábado nos encontramos temprano, yo llevé una torta de mandarina...

IC: ... para el vernisage...

VM: ... para el vernisage... también había mate y cerveza... Partimos rumbo a la placita, que tendrá 10 mts x 5, es chiquitita y la única plaza que hay en el barrio, en el medio hay un árbol gigante

Fabiana: Dale que son las diez, diez y media tenemos que estar en la estación...

IC: Sí

VM: Y... bueno, el montaje partía del árbol, empezamos a tirar tanzas hacia diferentes cosas: las hamacas, la parada del colectivo y enganchamos las carteras.

IC: Vos enviaste gacetillas, información de lo que ibas a realizar, a los medios, y no te dieron bolilla.

VM: Mandé gacetillas, incluso hablé con algunos conocidos que trabajan en el diario, y me decían: "es una nota para que salga en policiales". Y yo les decía _¡No! no es en policiales, es una muestra. Quería hacer énfasis en que era un hecho artístico, que la lectura política la hagan ellos. Quería hacer una devolución desde la cuestión artística, desde una instalación, responder desde ahí, si no, hubie-

ra sido más fácil hacer una carta a los lectores del diario y decirle: "mire señor, a mi, este fulano que dijo tal cosa no me parece, piri pipi". Me parecía importante generar un hecho artístico, invitar a un montón de gente a participar y apelar a esta potencia maravillosa que tiene el arte de que alguien puede mirar y preguntarse algo. Me interesó trabajarlo desde ahí, tampoco dar una respuesta al problema de la inseguridad, porque me excede absolutamente.

IC: ¿A modo de conclusión?

VM: Superó todas mis expectativas; cuando vuelvo a la vecinal, después de un minidescanso, porque trabajé un montón, me esperaban las mujeres con un volante, me invitaban a una feria americana que organizaron para el sábado 16 de noviembre a las 17 hs, en la placita. Cuando leo eso quedé atónita, y me dicen: sí, ahora ya tomamos ese lugar. Y como final provisorio me parece encantador, y poder decir, este lugar es maravilloso porque pasa la gente y a demás de las carteras podemos traer la ropa y hacer una feria.

Sonido de campanas de una relojería. Fin de la entrevista. Viajo a Córdoba.

Ana Madrigal y Victoria Ruiz
reciben sus ramonas puntualmente

Adriana de Miguel y Eleonora Filippi
también

www.danielmaman.com

Exposiciones (presentes, anteriores y futuras)

Trastienda / Obras de colección

50 artistas estables de la pintura rioplatense

Biografías breves

Más de 300 obras en pantalla

Pintura / Escultura / Instalaciones

Videos de las exposiciones realizadas

Catálogos-Libro de cada muestra

Perfiles de la pintura argentina y rioplatense

Las notas de Prensa que comentan nuestra labor

Foros / Actividades

MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

Av. del Libertador 2475
C1425AAK Buenos Aires – Argentina
Tel / Fax: (5411) 4804-3700/3800

Subirse al tren???

Por Giselle Bliman

En el último encuentro de las clínicas de Antorchas en Tucumán, surgió un debate con Siquier, acerca de el exitismo que subyace permanentemente en las cabezas de los tucumanitos. Este debate me siguió dando vueltas y así decidí escribir algo sobre esto.

En Tucumán se ha generado un movida de jóvenes artistas, esto condujo a miradas extrañas hacia nuestros pagos y como una "boluda joven artista" que soy, se vuelve inevitable percibirme dentro; pero ¿dentro de qué?... ¿de artista asociada al club?: "Tu harás la mejor obra (y además la mejor carpeta), mandarás, mandarás a todos los lugares que puedas y como si fuese poco, deberás ganar".

Querer que tu obra sea vista por estos "extranjeros", ser aceptado, gustar, entrar en salones en Bs. As, presentarse a becas y ganarlas... Y yo me pregunto... ¿en toda ésta vorágine, donde queda la obra? Estas son reflexiones que me hago a diario. ¿Hacia donde se corre? Con 25 años, ¿correr es la consigna?. En Tucumán este fervor exitista es muy fuerte e imagino que debe ocurrir no solo acá. El problema entonces es el lugar peligroso al que nos sometemos en pos de formar parte de esa vorágine, y ya ni hablar de quedar fuera de ella. ¿Cuál es el precio que se debe pagar para "formar parte"?

En mi caso creo profundamente en el trabajo por el que estoy transitando, pero a pesar de mi convencimiento que incluye una enorme satis-

facción, me he encontrado con puertas que no han estado abiertas, (por no hacerlo mas trágico y remitirme a mi fatalidad judaica) por puertas que se han cerrado tras de mí..., y otras no (pero las que se abrieron no importa). Y llega el quiebre, como hacer para soportar esto?

Otra de mis preguntas es ¿para quién es mi obra, o para quien esta hecha?

Una opción que es muy vista por estos lares, es la de adaptarme al formato posmoderno, y hacer pagar con mi obra la necesidad de gustar y ser aceptado.

Siquier citaba a Fabio Kacero (Pablito no te enojés por citarte y...cuando me apareció en Word como error Siquier, me daba la opción: siquiera, o sí, quiero) bueno, la cita era que a veces es bueno dejar que se te pase el tren; el asunto es quién esta dispuesto a hacerlo? Pero lo mas interesante de esto es advertir al exitismo como dentro de ideales imaginarios cristalizados, junto con la belleza, el dinero etc., casi como premisas necesarias para una inserción óptima en esta sociedad.

Ahora, estos ideales están asociados a "estos jóvenes artistas", porque la juventud pasa a ser otra de las premisas necesarias de formar parte, de estar, y el ser un joven artista otorga un atributo más. El adulto pareciera idealizar ese estado joven del cuerpo y la mente, casi como atrapado en este ideal por la incapacidad de no soportar la propia caducidad de su cuerpo. Si los curadores, críticos o quienes les toque, tendrían mas presente que nosotros, a estos pendejos, nos falta

tanto, pero tanto y que no hay nada mejor que los años, el tiempo, la experiencia, el camino recorrido, para que un hombre, artista o no, se nutra, crezca. Se que algunos podrían decirme que ¡hay cada artista viejo...!, perdón, maduro, pero en ese caso contesto que ¡hay cada artista joven...! Tampoco quiero dejar mal parada a mi generación, el tema es que no hay punto de comparación entre un artista joven que recién comienza y uno demás edad; y tampoco quiero hacer responsable de todo esto a la gente mayor, me hago cargo de ser culpable de caer a veces en el fervor exitista, me hago cargo de la necesidad de llenar mi narcisismo, pero la mayoría de las veces trato de conducirme por otros fervores, que llenen otras cosas que no son justamente el ego.

Llegando al final pienso una conclusión para este texto, y lo mejor que puedo contarles es lo que me paso en estos días: alguien vio unas obritas mías que le gustaron y me pidió que le mandase fotos de estas, el tema es que de esas obras solo me quedan dos (y no porque las haya vendido), entonces pensé en hacerle dos o tres mas para que elija, el final de esta historia es que nunca pude, me senté, lo intente pero lo que salió fue horroroso, entonces desistí de esta idea y decidí mostrarle lo que tengo, que fue hecho en el momento en que fue hecho, y que si este hombre decide viajar en tren, tiene todo el derecho. Pienso que quizás todos de alguna manera estamos en algún momento en el tren, entonces, para esos momentos... ¿...si solo estamos en el tren sin necesidad de subirnos...?

Calendario

Era de Venus

de julio 2003
a julio 2004

solicitarlo por mail:

Franz Xaver Messerschmidt mimetizado y anamorfosiado

Por Javier Téllez

Le visage humain
porte en effect une espèce
pe mort perpétuelle
sur son visage.

Antonin Artaud¹

1. LA VIDA DEL ESCULTOR

Franz Xaver Messerschmidt nació en Wiesensteig, Alemania en 1736². Al ocurrir la muerte de su padre, Messerschmidt se desplaza con su madre a Munich donde ingresa al taller de su tío, el escultor Johann Baptist Straub, quien se desempeñaba entonces como escultor de la corte y era considerado como uno de los maestros del rococó en Baviera. Straub introducirá al joven en el oficio convirtiéndose en su más temprano tutor. Luego del aprendizaje en Munich el artista recibirá instrucción de otro de sus tíos: el escultor Philipp Jakob Straub, radicado en la ciudad austríaca de Graz. En ambas ciudades adquirirá un gran dominio del oficio escultórico, especialmente en la talla en madera.

A los 16 años decide mudarse a Viena donde se inscribirá en la Academia de Bellas Artes, allí aprenderá la talla en piedra y el manejo del metal, particularmente la aleación de plomo y estaño que usará frecuentemente en sus obras. En 1757 se convertirá en el maestro fundador de la Armería Imperial "Zborjnica", donde realizará probablemente sus primeras

obras, recibiendo pocos años más tarde importantes comisiones de la corte imperial y la aristocracia de la época.

Durante el decenio 1760-1770 realizará las obras maestras de su producción 'oficial', destacándose las imponentes estatuas de la Emperatriz María Teresa y el Emperador Francisco Primero de Lorraine. Estos retratos, como el resto de su obra en ese entonces, podrían ser inscritos dentro del gusto rococó de la época, pero la gravedad de las expresiones en los rostros manifiestan ya el rigor clasicista que hallaremos en su producción tardía. Estas obras fueron consideradas en la época las esculturas más importantes de la Europa Central y representan la cúspide de su aportación al rococó. Una obra posterior, el busto de plomo de Jan-Gerardt Van Swieten, célebre médico de la corte, anunciará definitivamente una nueva etapa en la obra de Messerschmidt. El retrato presenta un estilo alejado de la ampulosidad del barroco, destacándose en cambio las características psicológicas del retratado. Podría decirse que este es el inicio de los estudios fisionómicos que ocuparían a Messerschmidt un par de años más tarde. Con esta obra el artista se convierte en el primer escultor germánico en revivir el clasicismo, el grandioso *Pathos* del barroco es reemplazado por la sobriedad contenida.

En 1765 realiza una estancia de un año en Roma donde estudia particularmente el arte antiguo, experiencia que influenciará considerablemente su obra tardía. Cuatro años más tarde debido a su creciente prestigio, es nombrado

profesor asistente de la Academia de Ven, posición que no desempeñaría plenamente por mucho tiempo ya que en 1771 empezarían a manifestarse los síntomas de su enfermedad. El año de 1774 sería el más terrible para Messerschmidt ya que debido a su extraño comportamiento, la sociedad vienesa le dará la espalda perdiendo así sus clientes más influyentes. Sus desgracias aumentarían cuando la posición de catedrático que le correspondía fue asignada a otro artista, a pesar que Messerschmidt aventajaba en méritos a cualquiera de los candidatos. Las causas que motivaron la injusta decisión, pueden ser encontradas en la carta del Príncipe Kaunitz dirigida a la Emperatriz María Teresa:

“Este hombre, debido a su condición paupérrima o a una disposición natural, ha sufrido durante 3 años de una característica confusión mental; aunque ésta se ha atenuado recientemente permitiéndole trabajar de nuevo, de vez en cuando muestra los rasgos de alguien que no hoza de una *sana imaginación*. Aunque no ponemos en duda su experticia y lamentamos las circunstancias que le aquejan, no podemos remendar a su Majestad que nombre como profesor a un hombre al cual los jóvenes académicos pueden vituperar en cualquier momento por haber sufrido un desorden mental del que no se ha repuesto todavía, una persona quien los otros profesores muestran hostilidad, que todavía no está en sus cabales y que por ello nunca estará total mente sano.”³

Messerschmidt, frustrado por esta decisión e indignado por el oprobio que representaba pa-

ra un artista de su categoría una pensión que la Emperatriz le había ofrecido, mostraría su inconformismo rechazándola y retornando a su pueblo natal. En una carta escrita en ese entonces, Messerschmidt declararía con amargura: “Desde hace 8 años no he sido capaz de encontrar un empleo digno de mi talento como artista... por el contrario parece que toda Alemania se siente obligada a perseguirme”⁴.

En 1777 se muda definitivamente a Pressburg (hoy Bratislava), capital del Reino de Hungría, donde vivía su hermano Jehann, también escultor. Allí trabajaría en un aislamiento solamente interrumpido por las visitas de curiosos, que se acercaban a observar al excéntrico escultor y sus “extrañas” creaciones. Una serie de anécdotas describen como el artista disuadía a los coleccionistas con ironía y desprecio. Paralelamente a su producción oficial, Messerschmidt continuaría trabajando en una serie que había comenzado en 1770 y que concluiría con su muerte por infección pulmonar en 1783 a los cuarenta y siete años de edad. Estas misteriosas esculturas que constituyen el sujeto de este ensayo, son la serie de sesenta y nueve bustos conocida como: Los Caracteres de Messerschmidt.

De esta serie sólo han sobrevivido 49 bustos que fueron puestos en subasta en Viena diez años después de la muerte del escultor⁵, adquiriendo allí los nombres con las que hoy las conocemos. En el catálogo de la venta se hizo énfasis en el carácter fisionómico de las cabezas, relacionándolas con las investigaciones pseudocientíficas de la época, conducidas principal-

mente por Lavater y Mesmer. Messerschmidt entonces fue llamado el Hogarth de la escultura.

2.GESTICULACIONES

Para un siglo acostumbrado a la fotografía y el cine, a la instantaneidad de la representación, desde los placeres narcisistas del *photomaton* hasta la mirada panóptica de los archivos policiales, no puede dejar de resultar sorprendente la producción artística de un excéntrico escultor germánico, realizada doscientos años atrás, que obsesionado por la 'fijeza' de su propio reflejo, como la joven parca de Vallery, quería "verse a sí mismo viéndose a sí mismo". Este deseo parece concretarse en la serie de bustos de Messerschmidt mejor que en la obra de cualquier otro escultor.

Un solo rostro en cuarenta y nueve retratos o más bien un autorretrato en cuarenta y nueve rostros. Un sistema del autorretrato, que como en Rembrandt, Van Gogh o Artaud, basa su estructura en la insistencia del tema, en la repetición del sujeto: El propio artista frente al espejo fijando una y otra vez su gesticulación. De esta manera Messerschmidt se ocupó durante más de un decenio de gesticular –así como uno dice articular– un lenguaje, constituido a partir del registro de las alteraciones su rostro, allí concentraría sus esfuerzos con el mismo empeñamiento que Monet mostró al registrar la Catedral de Roden. Su empresa consistirá en aprehender la totalidad a través de lo serial (la exposición de las diversas caras de una cara). La repetición, como Barthes señalaba⁶, consiste en explorar exhaustivamente la *pertinencia* de un tema: Se repite así con pequeñas variaciones, se asegura uno de tratar todo. En estas esculturas el tema es el rostro como lenguaje, la escritura del cuerpo.

Su alfabeto: Los ojos, la nariz, la boca, los pliegues de la frente, las cejas y el entrecejo, la barbilla, el mentón, las orejas... el cráneo.

El texto es el propio cuerpo en contorsión, la mueca, la tensión muscular al borde del desgarramiento, el paroxismo, la disolución a través del desfiguramiento. Expresiones en trance de dolor o júbilo histérico. El rictus teatral que exhibe la cara del artista como motivo de escarnio, deformada por la autohumillación de la morisqueta.

La representación en sus autorretratos de halla poseída por una ansiedad limítrofe que nos revela una sensación corporal única, una sinestesia que no se resiste a desaparecer. Los bustos de Messerschmidt presentan al rostro como máscara, el artista travestido con pelucas de diferentes estilos, con la cabeza rapada, el cabello mojado o con una soga al cuello a punto de ser ahorcado, mostrando así la faz del doble que portamos desde nuestro nacimiento, la máscara que lleva nuestro rostro, que como Paz escribía a propósito de las artes alucinatorias de Michaux: "es el rostro que se borra y se transforma en una inmensa mueca de burla. El demonio. El payaso"⁷. El doble signo: Ese soy yo –Ese no soy yo.

3.EL ROSTRO COMO ENIGMA

Ya dijimos que estos rostros translucían un lenguaje, entonces ellos exigen que aprendamos a leer su particular gesticulación, considerándola como una forma dialectal del lenguaje natural del rostro humano. Eugene Minkowski sugería en su *Tratado de Psicopatología*⁸ una semiótica del rostro, en donde este fuese visto como un lenguaje vital y dinámico. Para entender la fenomenología de la expresión es nece-

sario, según el psiquiatra, estudiar sus componentes fundamentales: lo *expresado* y lo *expresivo* no parecen corresponderse.

La fenomenología que Minkowski nos propone, tiene raíces en los estudios fisionómicos que han ocupado las mentes occidentales desde tiempos anteriores a Aristóteles. La fisionomía como sabemos, estudia al ser humano a través de su apariencia física y mediante el escrutinio del rostro crea una relación sistemática ente las características psicológicas del ser humano y sus rasgos faciales. Las raíces etimológicas: Phusis naturaleza) y Gnomon (conocimiento, regla, ley), nómeno natural, “una regla de la naturaleza”, como la definiere Giambattista della Porta en un texto fundamental *De humana physiognomia*, publicado en Nápoles en 1586⁹.

Aunque la tradición considera a Pitágoras como el fundador de esta ciencia, Galeno atribuía su paternidad a Hipócrates. La fisionomía probablemente tuvo su origen alrededor del siglo V a. C. y siempre estuvo estrechamente ligada a la medicina, compartiendo con ella evidencia, síntoma. El cuerpo humano se convierte entonces en un signo, objeto de escrutinio de filósofos y científicos que creen encontrar en él la evidencia de los más profundos sentimientos humanos. Así la forma de la nariz, la frente la composición de las partes del cuerpo y su configuración como un todo, pueden revelar el alma humana para aquellos que sepan descifrarla. El fisionomista observaba el cuerpo al igual que el astrólogo leía en el cielo el destino del mundo. Por medio de un sistema de correspondencias articulado en la semejanza, se rencontrarán en el cuerpo humano los rasgos del universo, comparándolo así con los otros seres animados.

Un tratado del siglo III a. C. atribuido apócrifamente a Aristóteles, conocido como *El Secreto de los Secretos*, va a sentar las bases de esta doctrina, empleando fundamentalmente como método la analogía entre el hombre y los animales considerando a estos últimos espejo de las pasiones, vicios y virtudes de los hombres. Pero será Giambattista della Porta en *De humana physiognomia*, quien retome esta idea durante el renacimiento por medio de un conocido silogismo: A- Cada especie animal tiene rasgos que corresponden a sus propiedades y pasiones; B- estos rasgos se encuentran también en el hombre; C- si el hombre posee estos rasgos poseerá entonces estas pasiones.

La sintaxis del mundo ordenada por la semejanza en la cual “diversos seres se ajustan unos a otros, la planta se comunica con la bestia, la tierra con el mar, el hombre con todo lo que lo rodea, la semejanza que impone vecindades que a su vez aseguran semejanza. El lugar y la similitud se enmarañan, se ve mucho sobre las conchas, plantas la cornamenta de los ciervos, especies de hierbas sobre el rostro de los hombres; y el extraño zoofito yuxtapone, mezclándolas, las propiedades que hacen semejantes tanto a la planta como al animal”¹⁰; la metamorfosis reina en este mundo y todo posee apariencia monstruosa. Este contexto podría explicar mejor las creaciones de Messerschmidt que el racionalismo iluminista del siglo XVIII. Pero es oportuno recordar con Goya, que *el sueño de la razón produce monstruos*.

4.TERATOMANCIA: EL ANÁLISIS DE ERNST KRIS

Sarduy relata cómo los antiguos soberanos chinos buscaban el acceso a la respiración

embrionaria, eliminando todas las percepciones perturbadoras, por medio de la obturación de los sentidos con perlas. La práctica terrible de esta cancelación de los agujeros, es también aplicada a los recién nacidos en Suramérica para transformarlos en “seres capaces de participar de un registro superior de la palabra: una especie de teratomancia: adivinación por medio de monstruos”¹¹.

Similarmente en muchos de los bustos de la serie de Messerschmidt, la boca permanece herméticamente cerrada, con los labios retraídos, mostrándose apenas en una delgada línea. Messerschmidt explicó este curioso rasgo señalando que los hombres no debían mostrar la carnosidad de sus labios, ya que los animales escondían la suya, puesto que eran “superiores a los hombres en su percepción de los aspectos desconocidos de la naturaleza”¹². Esto podría explicar que en algunas de las esculturas las bocas parezcan canceladas por un misterioso adminículo, un cinturón de castidad que les impide el habla. Paradójicamente el rostro en su gesticulación más expresiva es sometido al silencio, convirtiéndose en un enigma que requiere la teratomancia.

Será necesaria la aparición del psicoanálisis en el siglo XX para adivinar estos acertijos. Corresponderá al historiador de arte Ernst Kris realizar esta tarea. Kris escribiría un exhaustivo ensayo sobre Messerschmidt que apareció publicado en el *Jahrbuch del Kunsthistorischen* en 1932 y ese mismo año daría una conferencia sobre el artista en la Sociedad Psicoanalítica de Viena, cuyo texto sería publicado al año siguiente en *Imago*. Los dos textos serían fusionados en una tercera versión en inglés publicada en 1952 a la cual nos referiremos aquí. Kris, quien fue el primer historiador de arte en asociarse al psico-

nálisis y había sido discípulo de Freud, estaba interesado en analizar la serie de cabezas tanto desde un punto de vista histórico como psicoanalítico: “Sólo podemos entender las cabezas cuando seamos capaces de comprender como los elementos originados por la estructura psíquica de Messerschmidt, se relacionan con aquellos que derivan de su situación histórica.”¹³

Basándose en los datos conocidos acerca de la vida del artista y en el estudio de su obra tardía, Kris lo diagnostica como esquizofrénico con delirios paranoides. El psicoanalista apoyará este diagnóstico en el detallado reporte que el escritor Friedrich Nicolai ofrece del contacto con Messerschmidt. En la “*Descripción de un viaje a través de Suiza y Alemania*” publicada en 1781, encontramos los datos más fidedignos acerca de las particulares ideas del artista, así como también los procedimientos seguidos para la elaboración de sus esculturas, al parecer el escultor, quien usualmente era huraño con sus visitantes, sentiría una especial empatía con el viajero propiciándose una relación amistosa entre ambos.

Nicolai relata como Messerschmidt afirmaba que los demonios lo visitaban, “particularmente en la noche”, torturándolo. El artista, que vivía en total celibato, no podía entender la causa del diabólico castigo. Pensaba que el demonio de la proporción lo envidiaba porque él conocía las proporciones perfectas y por esto le infringía dolores en la parte baja del abdomen y los muslos, cuando trabajaba en ciertas zonas del rostro análogas a ciertas partes de la región inferior del cuerpo.

Nicolai también nos da una idea del ritual con que Messerschmidt acompañaba su trabajo: Para vencer al demonio de la proporción se pellizcaba en ciertas áreas, particularmente

en el lado derecho bajo las costillas, combinando este acto con muecas que correspondían al lugar del pellizco. Messerschmidt era luego capaz de repetir con exactitud frente al espejo, la mueca producida por el estímulo doloroso, la cual era entonces inmortalizada en mármol o bronce.

Uno de los portes más interesantes del estudio de Kris es la interpretación de este ritual como un acto apotropaico, es decir, un ritual mágico de defensa, común en las sociedades llamadas primitivas donde la función protectora se logra con el uso de máscaras. De manera semejante, las muecas en las esculturas de Messerschmidt están dirigidas a intimidar a los demonios. Kris identifica el pensamiento mágico del escultor como un síntoma que justifica su diagnóstico.

Para elucidar el significado específico de estas muecas, el psicoanalista recurrirá a la teoría freudiana de la sexualidad, analizando la representación de la boca en los bustos. Así el acto de esconder el rojo de los labios es interpretado como una represión de la sexualidad, ya que estos son símbolo de los impulsos sexuales y mediante el mecanismo del desplazamiento, son asociados a la zona inferior del cuerpo donde Messerschmidt sentía dolor. La boca entonces es considerada como una metonimia de la fijación anal. En las alucinaciones de Messerschmidt, Kris identifica en el demonio el doble rol del perseguidor, aquel que al mismo tiempo seduce y castiga. Dualidad que es usual en alucinaciones de tipo paranoide, tales como las analizadas por Freud en el caso Schreber. De esta forma la peculiar transformación presente en las creaciones de Messerschmidt en vista como expresión de una fantasía latente, la angustia de ser pene-

trado sexualmente por el demonio. Las bocas desmesuradamente abiertas de algunas de sus esculturas, parecen confirmar la irrupción del deseo reprimido.

La imagen del demonio en el rol de perseguidor seductor, es según Kris finalmente representada en los dos bustos conocidos como 'cabezas en forma de pico'. Allí la boca parece haber sido estirada hacia fuera formando una protuberancia puntiaguda. Su apariencia fálica es para Kris una ilustración directa del fellatio que los demonios tratan de imponer al artista.

Estas cabezas que se distinguen del resto de la serie por su configuración y tamaño, son de hecho las más interesantes del conjunto. Su complejidad dificulta la interpretación ya que la 'manera' a través de la cual se produce la representación, se aleja del realismo explícito de las otras piezas en la colección. Este hecho haría imposible que los contemporáneos del escultor pudiesen integradas al canon de los 'estudios fisionómicos'. Resulta significativo el que estas esculturas hallan sido exhibidas poco después del fallecimiento de Messerschmidt en un *wunderkammer*, lugar por definición destinado a las maravillas, deformaciones de la naturaleza y otros monstruos, pero también espacio de exhibición de las más novedosas ilusiones ópticas de la época. Dejemos que sea el propio Nicolai quien nos ofrezca una descripción de 'las cabezas en forma de pico':

"en una esquina del cuarto se hallaban dos bustos cuyas formas son de difícil descripción. Imaginemos que todos los músculos y huesos de un rostro humano hayan sido comprimidos y estirados hacia delante, de forma que el punto más plano de la frente y el punto más sobresaliente de la barbilla formasen un

ángulo de 20°, de esa manera los rostros estaban estirados en forma de pico más sin por ello perder la apariencia humana. Yo notaba que Messerschmidt miraba fijamente estos bustos tan sólo unos instantes y luego volteaba la cabeza rápidamente.¹⁴

En su análisis, Kris se muestra escéptico frente a la remarcable descripción de Nicolai. El psicoanalista escribe que esta narración “sólo transmite en esencia una opinión. Se podría decir que la cabeza es un accesorio del pico.”¹⁵ Kris ignora el extraordinario dinamismo con que Messerschmidt resuelve la deformación de las cabezas respetando la absoluta armonía de las partes, anunciando de manera sorprendente las creaciones de Boccioni y Giacometti. Kris limitado por el canon clasicista de su formación académica como historiador de arte, tanto como por la Doxa freudiana, solamente pudo ver en estas cabezas la monstruosidad, la patología: El adminículo agregado, una cabeza pegada al falo.

Es importante remarcar que Kris, al igual que Freud, se mantenía reacio a aceptar los aportes de los artistas de la vanguardia, especialmente de los expresionistas alemanes. Por lo tanto no resulta sorprendente que en su percepción deje translucir un lugar común de la época: La deformación corporal en la representación equivale a patología¹⁶.

¿Pero qué era lo que representaban estas curiosas figuras deformes? Nicolai relata que Messerschmidt se mostraba renuente a contestar esta pregunta pero finalmente le había confesado con ojos llorosos que “el demonio lo había pellizcado y que él le había devuelto el pellizco al demonio. Las esculturas eran el resultado de esta confrontación”, de lo que Nicolai dedujo: “que estas caricaturas de rostros hu-

manos eran en realidad las figuras en las que la fantasiosa imaginación de Messerschmidt veía los demonios de la proporción.”¹⁷

Para nosotros es claro que la peculiar deformación del rostro observable en las ‘cabezas en forma de pico’, responde a un interés por lo oculto e inexplicable, que expresaría en el uso de una oscura técnica del arte occidental con la cual el escultor estaba seguramente familiarizado: La anamorfosis. Apoyaremos nuestra tesis con la descripción de las condiciones de vida del artista aportada por Nicolai:

“Vivía más que nada de comisiones, con austeridad e independencia... todo su mobiliario consistía en una cama, una flauta, una pipa, una jarra de agua y un antiguo libro italiano sobre las proporciones de la figura humana. Eso fue todo lo que quiso conservar de sus pertenencias. Además tenía colgando cerca de la ventana un dibujo en papel que representaba una estatua egipcia sin brazos, a la que observaba siempre con gran admiración y reverencia. El retrato estaba en conexión con sus características insensateces... (Messerschmidt) había sido embaucado por una gente que se jactaba de poseer un tipo de conocimiento secreto, de contactos con espíritus u poderes sobrenaturales. Esta clase de personas es muy común en toda Europa y especialmente en Alemania”¹⁸.

Si acreditamos la veracidad de Nicolai, podemos deducir fácilmente que Messerschmidt pertenecía a algún tipo de secta común en la Europa de la época. Como el mismo Nicolai reconoció, la imagen colgando en la ventana no es otra que la representación de Hermes Trimegistos (el 3 veces grande), nombre griego del Dios egipcio Thot quien se creía fue el inventor de la escritura y era considerado pa-

trón de este arte. Hermes, a quien se atribuye el *corpus hermeticum*, una recopilación de textos cuyos orígenes probablemente se remontan al siglo II a. C. y que serían reimpresos en el siglo XV, influyó en gran medida el método atomista empleado en la fisionomía medieval, tanto como el pensamiento de los filósofos renacentistas.

Como Wittkower señaló, las preocupaciones de Messerschmidt con la proporción, la fisionomía y el espiritualismo, eran en sí mismas intereses usuales en el período. Los combates de Messerschmidt con espíritus y demonios, podrían ser considerados prueba de insania si no reconocemos que el ocultismo, la magia negra, el espiritismo y la demonología, ejercían todavía una enorme atracción para las mentes del siglo XVIII (como prueba de ello basta revisar las actas de los procesos inquisitoriales de ese siglo).

La posible conexión de Messerschmidt con una secta de herméticos, puede también explicar su celibato. Recordemos aquí que los cultos herméticos, influenciados por la búsqueda platónica y neoplatónica del conocimiento esotérico, requerían de la estricta continencia sexual, al igual que muchas otras religiones. De la misma manera podríamos interpretar los labios “herméticamente” cerrados de las figuras de Messerschmidt, como una alegoría del voto del silencio, el conocimiento secreto, comunicable solamente a los iniciados. La soledad en que vivía el artista es una de las características inconfundibles del místico, el mago, el alquimista y el esotérico. Así Albertus Magnus (1206-1280) escribía: “El alquimista debe vivir en soledad, alejado de los hombres. Debe permanecer en silencio y actuar con discreción”.

Es lamentable que Nicolai no identifique el antiguo libro italiano de proporciones humanas. Pero podemos estar seguros que las proporciones allí contenidas estaban relacionadas con aquellas que obsesionaban al artista y que este conocimiento se encontraba inserto en la tradición hermética. Es posible también que en este tratado, el artista encontrara las reglas de una forma particular de perspectiva que permitía velar las imágenes, la perspectiva secreta que “ahora te muestra el contorno de una figura para luego mostrarte nada y de manera extraña cambia sus efectos componiendo imágenes varias.”¹⁹

5. ANAMORFOSIS

El historiador Jurgis Baltrusaitis define la anamorfosis en el estudio más completo que existe sobre el tema como: “Una palabra que surge en el siglo XVII para describir una invención aun más antigua. La anamorfosis descompone los elementos y las figuras. En lugar de la reducción de las formas a sus principios visibles, se trata aquí de una *proyección de las formas fuera de sí mismas* de modo que estas surgen de nuevo cuando se les mira de un punto de vista determinado”²⁰. Los primeros ejemplos conocidos del artificio se sitúan en el siglo XVI y XVII. Baltrusaitis sitúa su origen en la *prospetiva accelerata* y la *prospetiva rallenata* que ofrecían variadas posibilidades para una configuración irreal del espacio.

Para sustentar nuestra interpretación de las ‘cabezas en forma de pico’ como anamorfosis escultóricas, es preciso observar como se elabora esta ilusión óptica en un espacio bidimensional. Ello hace necesario el estudio de

una obra paradigmática donde encontraremos el ejemplo más conocido de anamorfosis en la pintura occidental: The Ambassadors de Hans Holbein. La obra, terminada en Inglaterra en 1533, representa a Jean de Dinteville, *seigneur* de Polisy y a George de Seve, obispo de Lavour. Los personajes ataviados con trajes y accesorios que revelan su posición social, parecen congelados en la pose. El pintor los ha representado a escala natural, situándolos simétricamente a ambos lados de la tela. Una estantería llena de objetos parcialmente cubierta por un paño oriental, los separa. Este mueble será el *loci* de una de las composiciones alegóricas más complejas que hombre alguno haya ingeniado. El catálogo de objetos emblemáticos es dividido en las dos secciones del mueble. Arriba: Un globo terrestre, un compás u una escuadra, un laúd y dos libros: *The Arithmetic of the Merchants* de Petrus Apianus (Ingolstadt, 1527), este último abierto mostrando un himno coral dedicado a Lutero. Todos los objetos están imbuidos de un valor simbólico. Se insertan en la tradición simbólica de la *vanitas* y refieren al *trivium* y el *quadrivium* de las artes liberales. En un doble movimiento metafórico, algunos de los objetos poseen también un valor autorreferencial ya que aluden a imágenes de ciertos tratados de perspectiva. La pintura es regida por el *trompe l'oeil*: "Todo se encuentra sorprendentemente *presente*, misteriosamente fidedigno lo *real*. La exactitud de cada contorno, cada reflejo, cada sombra extendiéndose más allá del material que representa."²¹

Donde realmente vamos a encontrar la *fuerza de gravedad* iconográfica de la obra es en la parte inferior de la pintura, donde en medio de la representación teatral conseguida por la

constuzione legittime, aparece un espectro informe que corromperá inmediatamente las leyes en que esta representación se fundamenta. La mácula, el objeto flotante que atrapa la mirada, no será otro que el emblema de la muerte representada anamórficamente cuando la pintura es observada desde cierto ángulo.

La anamorfosis es concebida por medio de una distorsión total. Esta es descrita por Claude Mydorge en un modo que nos hace recordar los híbridos bestiales en las fisionomías de Della Porta y Le Brun: "Cambiar la apariencia de la figura, una cabeza, un brazo o el cuerpo entero de manera que todo esté fuera de proporción: Las orejas deben parecer tan largas como aquellas de Midas, la nariz como la de un mono y la boca como un portón para carruajes, sin embargo al ser vista desde cierto punto, ella asumirá las proporciones correctas".²²

No pretendemos aquí que los bustos de Messerschmidt vistos desde determinado ángulo sean capaces de recobrar sus proporciones naturales, este artificio de la representación pictórica no se aplicaría en la escultura, ya que la obra volumétrica en sí misma involucra el desplazamiento del punto de vista por parte del espectador. Para recordar las diferencias entre la representación pictórica y la escultura y para definir cómo era entendida la especificidad de estos *medios* en la época, recurriremos a un texto fundador, el célebre *Parangon* de Leonardo:

"El pintor ha pues, de estudiar la ciencia de las sombras, compañeras de la luz, más no el escultor, pues la naturaleza auxilia a sus obras, como también a las restantes cosas corpóreas... La segunda gran ciencia que el pintor requiere entraña una sutil investigación, y es ésta situar las sombras y las luces según

sus cabales cualidades y cantidades. En las obras del escultor es la naturaleza quien por sí misma se encarga de situarlas. La tercera es la perspectiva, investigación e invención sutílísimas de los estudios matemáticos, la cual hace que por medio de líneas parezca remoto lo que está próximo y grande lo que es pequeño. La escultura es auxiliada en este punto por la naturaleza, que actúa al margen de la invención del propio escultor.²³

La cuestión que ‘las cabezas en forma de pico’ plantean, es la de forzar a ‘la naturaleza’ a representar la ‘invención’ del propio escultor. Así la contradicción existente entre lo *informe* y lo *real* se resuelve con una estrategia que llamaremos aquí “El efecto Messerschmidt”. Por medio de este efecto no es ‘la manera’ de la representación la que se transforma, sino lo representado: el cuerpo, los músculos, los huesos y el cráneo son dirigidos por una línea dinámica que les hace aproximarse a un punto de fuga invertido, la *traslatio* metafórica que hace posible el *Faciem hominis mille modis deformare* un proceso similar a aquella forma de simulación y disimulación presente en la naturaleza, que se conoce con el nombre de mimetismo.

6. MIMETISMO Y PSICASTENIA

Sabemos que los rostros que Messerschmidt nos ofrece, fueron contruidos como máscaras para engañar a un demonio que le perseguía y que forman parte de un ritual mágico cuyas leyes eran sólo conocidas por el propio artista. Pero no sabemos si estas cabezas transformadas súbitamente por la irrupción de diversas pasiones, atacan o se defienden. Ellas presentan una evidente lesión, la contra-

dición implícita en el: *Yo soy otro*. Estamos aquí en presencia de un proceso de identificación mimética donde la presa asume los rasgos del depredador, en una forma que recuerda la economía de retribución por medio del sacrificio presente en el culto azteca a Xippe Tótec (Nuestro Señor el Desollado). En las festividades dedicadas al Dios se organizaban combates y los vencidos eran sacrificados mediante el desollamiento, sirviendo sus despojos de traje al vencedor quien se colocaba la piel del muerto como una segunda piel. De esta manera los rasgos de su rostro se disimulaban tras una máscara de piel que no era otra que el rostro de la víctima.

La estrategia del escamoteo por medio del simulacro, sobrepasará en las ‘cabezas en forma de pico’ el grado de imitación útil hasta llegar a la delicuescencia de lo informe, donde lo esencial es la “persecución vertiginosa de la invisibilidad por sí misma”. La cabeza humana sufre entonces un proceso Hipertélico: “el desarrollo excesivo de un órgano que en lugar de cumplir la función que le correspondía, se convierte en algo inútil e incluso peligroso.”²⁵. En esta ambigüedad paranoica de la anamorfosis, Lacan veía “algo muy simbólico de la función de la carencia, de la aparición del fantasma fálico”²⁶. Utilizando una imagen que pertenece a los dominios del chiste, nos mostrará la analogía del efecto anamórfico con la erección: “Imaginen un tatuaje trazado en el órgano sexual *ad hoc* estado de flacidez, asumiendo que este cambiará su forma”²⁷. Observación que resulta más interesante si recordamos el análisis de Ernst Kris.

El fenómeno de la *proyección de las formas fuera de sí mismas*, característico del mimetismo y la anamorfosis, ha sido estudiado con

verdadera pasión por el escritor francés Roger Caillois. En un texto titulado "*Mimetisme et Psychasténie Légendaire*"²⁸ publicado en la revista surrealista *Minotaure* (dque sería fundamental para la elaboración del concepto de "mirada" de Lacan), Callois arroja nuevas luces sobre el asunto de la transformación animal, comparándola a la despersonalización por asimilación en el espacio, que el psiquiatra Eugene Minkowski describió en ciertos casos de esquizofrenia.

Bajo esta enfermedad el individuo pierde las coordenadas espacio temporales tal como las conocemos, sintiendo que sus sensaciones corporales son proyectadas *fuera de sí mismos*: "A la pregunta ¿dónde estás?, el enfermo responderá invariablemente: *Yo sé donde estoy, pero no me siento en el sitio donde estoy...* Para estas almas desposeídas, el espacio parece ser una fuerza devoradora que los persigue, los rodea, digiriéndolos en una gigantesca fagocitosis. El espacio termina finalmente por ocuparlos. Entonces el pensamiento se separa del cuerpo, el individuo quiebra los límites de su propia piel para pasar al otro lado de sus sentidos, tratando de *verse a sí mismo* desde cualquier punto del espacio... Es así 'igual': no 'igual a algo' sino simplemente 'igual', creando espacios en los que él es la *pasión convulsiva*"²⁹. De esta forma entendemos el súbito tropismo de 'las cabezas en forma de pico' de Messerschmidt, como una voluntad corporal hacia la disolución en el espacio circundante: Quien pretenda ser un fantasma termina convirtiéndose en éste.

NOTAS

1 Antonin Artaud. *Works on Paper*, edited by Margit Rowell. The Museum or Modrn Art. New York. 1996. Pg 95.

2 Los escasos datos disponibles sobre la vida de Messerschmidt han sido extraídos de:

- Ernest Kris. *Psychoanalytic Wxplorations in Art*. International Universities Press. New York. 1952.
- Rudolf and Margot Wittkower. *Born under Saturn* Random House. New York. 1963.
- María Pötzl-Malikova. *Franz Xaver Messerschmidt. Jugend and Volk*. Wien, München. 1982.
- Johann Baptist Straub/ Franz Xaver Messerschmidt. *Bildhauer Aua Wiesensteig*. Editado por Walter Ziegler. Anton H. Konrad Verlag. München. 1984.

3 Citado en Wittkower. Pg. 125.

4 Citado en Kris. Pg. 131.

5 La serie estaba conformada originalmente por 69 cabezas, pero 10 de ellas desaparecieron. Algunos autores suponen que el propio artista las destruyó, basándose en ciertos testimonios que afirman que Messerschmidt amenazaba continuamente con destruir su producción "tirándola al río".

6 Roland Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*. Hill and Wang. New York. 1976. Pg. 60.

7 Octavio Paz. *Corriente Alterna*. México. 1967. Reimpreso en Octavio Paz: Obras Completas. Fondo de Cultura Económica. México. 1993.

8 Eugène Minkowski. *Traité de Psychopathologie*. Presses Universitaires de France. París. 1966. Pg. 381-385

9 Citado en Patrizia Magli. *The Face and The Soul*. Publicado en Fragments for a History of the Human Body. Part II. Zone. New York. 1989. Pg. 87.

10 Michael Foucault. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores. México. 1968. Pg. 27.

11 Severo Sarduy. *La Simulación*. Reimpreso en Ensayos Generales sobre el Barroco. Fondo de Cultura Económica. 1987. Pg. 117.

12 Citado en Kris. Pg. 137.

13 Citado en John Mac Gregor. *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton University press. New Jersey. 1989. Pg. 254.

14 Kris. Pg. 169.

15 Ibid.

- 16 Concepción que en sus extremos llegaría a la infame exhibición "Entartete Kunst" arte degenerado), organizada por los nacional socialistas en 1936.
- 17 Citado en Kris. Pg. 140.
- 18 Citado en Wittkower. Pg. 126-127.
- 19 Giambattista Della Porta. *Magia Naturalis*. Nápoles. 1558.
- 20 Jurgis Baltrusaitis. *Anamorphic Art*. Harry N. Abrams Inc. New York. 1977. Pg. 1.
- 21 Ibid. Pg. 91.
- 22 Ibid. Pg. 115.
- 23 Leonardo Da Vinci. *Tratado de Pintura*. Editora Nacional. Madrid. 1976. Pgs. 85-86.
- Una descripción detallada del culto a Xippe Tótec puede encontrarse en Christian Duverger. *La Flor Letal: Economía del Sacrificio Azteca*. Fondo de Cultura Económica. 1993. Pgs. 177- 182.
- 25 Rager Caillois. *Medusa y Cía*. Seix Barral. Barcelona. 1962. Pg. 107.
- 26 Jacques Lacan. *The Four Concepts of Psychoanalysis*. W.W. Norton & Company. New York, London. 1981. Pg 87-88.
- 27
- 28 Roger Caillois. *Mimicry and Legendary Psychastenia*. Reimpreso en inglés en October 31. Winter 1984. MIT Press. New York.

SE CRIO EN LOS FONDOS ABARROTADOS DE LIBROS DE UNA CLÍNICA TROPICAL

Presentación del texto de Javier Tellez

por Nicolás Guagnini

El entente entre arte y psicoanálisis en Buenos Aires es prácticamente un trauma original. El movimiento Madi, reprimido por la historia durante medio siglo, realizó su primera presentación pública en la casa del psicoanalista Pichón Riviere. Muchos artistas se han psicoanalizado exhaustivamente, quizás con la misma exagerada proporción que el resto de los porteños. Cuando Jorge de la Vega falleciera trágicamente de un ataque al corazón luego de presentar sus canciones en la televisión, su frecuencia de tratamiento era tres veces semanales. Muchos artistas tienen psicólogos entre sus familias o progenitores, como el autor de estas líneas.

El caso del venezolano Javier Téllez es diferente. Su padre no es psicoanalista, sino psiquiatra. Javier se crió en los fondos abarrotados de libros de una de clínicas tropical, en las que la locura es un objeto medible, en la que el positivismo ignora el inconsciente y mide los síntomas y los ataca química o físicamente. Gran parte de su obra, que consiste en general en video-instalaciones, transcurre en manicomios. Tellez ha empezado a des-puntar el circuito de bienales (Venecia, Kiangju, Fortaleza). La obra es lo suficientemente espectacular como para llamar la atención, y lo suficientemente radical como para repeler. Al igual que muchos artistas latinoamericanos, es un erudito y un ecléctico. El artículo que aquí reproduzco fue publicado en la revista venezolana "Zona Tórrida", que no trata de pornografía sutil como su nombre lo sugiere sino de psiquiatría. El artículo trata, entre otras cosas, de la relación entre anamorfosis y locura. El gusanito parece tener mas raíces históricas que las conocidas.

Francine Masiello
debe renovar su suscripción

Santiago García Aramburu
se quedó sin ramona

A Rugendas los dibujos le salían pluralistas

Una teoría del arte por César Aira

Por Martín Kohan

Algunas cosas cambian en “Un episodio en la vida del pintor viajero”: es un pintor, Johan Moritz Rugendas, el que recorre las llanuras argentinas, y ya no, como en otras novelas de César Aira, un gaucho en Boogie (Moreira), una cautiva (Ema, la cautiva), un cura (El bautismo), un naturalista inglés (La liebre) o el general Roca (El vestido rosa). Y lo que cambia, fundamentalmente, en el caso del pintor viajero, es la manera de desplazarse, la modalidad de la travesía. Desorientados por una geografía incierta, cuyas fronteras son aún más inciertas, los personajes de las novelas de Aira tienden a la errancia: deambulan, se pierden, creen avanzar y retroceden, suponen ir hacia delante y van en redondo, se confunden y se desubican, pasan sin saberlo de un lado al otro o se quedan, también sin saberlo, de un mismo lado (Aira desintegra así uno de los núcleos fundantes de la ideología literaria argentina: la ida y la vuelta de Martín Fierro. Acá ya no se sabe cuándo se va y cuándo se viene, cuándo se va y cuándo se vuelve).

Rugendas, por su parte, manifiesta en cambio un propósito bien firme: viajar en línea recta (“Las jornadas, aunque zigzagueantes en el mapa, iban hacia la amplitud en línea recta como flechas”). Es así que cruza en unos días la cordillera de los Andes, pasando de Chile a Mendoza, y luego avanza hacia San Luis. Es cierto que el paisaje no le ahorra algún desconcierto: Rugendas cree encontrarse ante la llanura más plana

que se pueda concebir, y alguien tiene que advertirle que todavía hay más, que si continúa adelante todavía habrá más. De cualquier manera, la resolución de ir en línea recta se mantiene, y se refuerza con la determinación de nunca volver atrás (“Al fin se hizo evidente que estaban dejando atrás esos paisajes. ¿Los reconocerían si pasaban otra vez por ellos? (No tenían planes de hacerlo)”). Este viaje recto y sin retorno, que en principio se cumple como tal, se basa entonces en la regla de la única vez; la rectitud, por una parte, y por otra la irreversibilidad, desalojan del mismo la posibilidad de la repetición. El de Rugendas se plantea como un viaje sin repeticiones: todo lo que pase, pasará una sola vez; y así como los viajeros no piensan volver, nada de lo que suceda habrá de volver. No por nada, para festejar la llegada del año nuevo en la noche cordillerana, Rugendas y su compañero Krause se entregan al arte de lo efímero, de lo que brilla por única vez: “empezaba el año 1838, y los dos alumnos habían llevado una provisión de pirotecnia artística para festejarlo. El “episodio” que se menciona en el título de la novela, y que no solamente ocurrió “en la vida del pintor viajero” sino que la “marcó de modo irreversible”, parece corresponder o debería corresponder enteramente a este universo de la única vez: a Rugendas le cae un rayo en la cabeza (y sobrevive). Se trata, sin dudas, de un hecho excepcional, único en tanto que accidente, porque de un accidente se espera, primero, que no pase, y luego, que no vuelva a pasar: por eso es un accidente. Este accidente en particular es, por lo demás, doblemente único, ya que la doxa establece que un

rayo jamás va a caer dos veces en un mismo sitio. Y sin embargo, extrañamente, es eso lo que sucede: menos de quince segundos después del primer rayo, a Rugendas lo fulmina un segundo rayo (y otra vez sobrevive). Es como si el fuego y la luz que Rugendas elevó al cielo, bajo la forma de pirotecnia, ahora le fueran devueltos por el cielo; sólo que la única vez de la caída de rayos, que es como la única vez de los fuegos de artificio, en esta ocasión deja de verificarse. Este viaje, en el que nada habría de repetirse, registra sin embargo una repetición; y no cualquier repetición, sino la del accidente, la de la caída de un rayo y la posterior supervivencia, es decir la repetición de lo que es por excelencia irreplicable. No sólo la vida del pintor viajero cambia, también su viaje. La salud de Rugendas, comprensiblemente afectada por lo que le ha acontecido, impone una vuelta atrás, de manera que la travesía pasa a estar signada ahora ya no por la novedad de lo irreplicable, sino por la repetición de lo mismo (“iban en los mismos caballos, por el mismo camino, cruzaban las mismas carretas, los acompañaba el mismo baqueano, el mismo cocinero. Lo único que había cambiado era la cara de Rugendas. Y la dirección”). Una vez que lo irreplicable se ha repetido, la regla de la repetición se impone, desalojando la regla primigenia de la única vez. Rugendas y Krause se encuentran ahora en un viaje de vuelta; en él, ahora, las cosas pueden llegar a pasar de vuelta. Que todo esto le suceda a un pintor no es -no podría ser- un detalle menor; sobre todo si se tiene en cuenta que viaje y pintura, según lo

anuncia la propia condición de pintor viajero, funcionan en directa correspondencia, cuando no como una misma cosa (“Viaje y pintura se entrelazaban como una cuerda”). Rugendas pinta mientras viaja. Viaja pintando, o pinta viajando, y la fricción de esos dos mundos, el de la única vez y el de la repetición, se transfiere por lo tanto del viaje a la pintura. La pintura (ya se sabe, porque Walter Benjamin lo ha dicho como nadie) pertenece al ámbito de lo irreplicable, en el mismo sentido y por las mismas razones por las que pertenece al ámbito del aura (definida por Benjamin como “la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que pueda estar”). El arte de Rugendas, que pinta in situ, se ve particularmente anclado en el aquí y ahora (que es otro de los rasgos que definen lo aurático), y adquiere la impronta peculiar de lo que existe como único. Al mismo tiempo, sin embargo, Aira destaca que en el núcleo de los procedimientos artísticos empleados por Rugendas se encuentra la repetición (“el procedimiento fisiológico operaba con repeticiones”); que al pintor viajero no le interesa la imagen suelta, sino la suma de imágenes coordinadas; y que de hecho en sus trabajos lo múltiple se impone a lo único (porque “a Rugendas los dibujos le salían pluralistas”). Con la pintura de Rugendas ocurre así lo mismo que con su viaje: la repetición emerge del interior de lo irreplicable, y acaba por prevalecer. La pintura, para Rugendas, es el arte de la repetición. Esta condición, que se señala en el nivel de los procedimientos hacia el interior de cada

obra, se aplica también en el nivel de las relaciones de las distintas obras, esto es, en el nivel de la historia del arte ("Las repeticiones: por otro nombre, la historia del arte"). La repetición es la técnica empleada en cada una de las obras, pero además de eso es la lógica imperante en el sistema completo en el que existen todas las obras. El arte de Rugendas no resulta por cierto ajeno al cambio (ya se trate de un cambio de tema: "cambiar de tema es una de las artes más difíciles de dominar, clave de casi todas las otras", o de cambiar el mundo: "El cuarto se había transformado, por acción de sus movimientos, en el laboratorio de un sabio loco que se proponía lograr alguna clase de transformación del mundo"). Por eso la historia del arte, sin dejar de ser una historia de repeticiones, o repetición ella misma, habilita también la posibilidad de la innovación ("Por esos años Rugendas había iniciado una práctica novedosa, la del boceto al óleo. Esto constituía una innovación, que la historia del arte ha registrado como tal"). Entre la única vez de lo irrepetible y la otra vez de la repetición, lo nuevo introduce una variante, la de la primera vez. Rugendas no es en absoluto ajeno al prestigio artístico de lo nuevo, y Aira potencia ese carácter hasta ligarlo con las vanguardias ("En los detalles, a su vez, se recuperaba lo extraño, lo que cien años después se llamaría "surrealista"). En el arte decimonónico del pintor viajero late ya, desde la perspectiva que le aplica Aira, el siglo veinte. La repetición prevalece aun en otro aspecto,

que no es sólo el de los procedimientos o el de la historicidad del arte, sino el del soporte material del hecho artístico. El arte de Rugendas es, desde este punto de vista, objeto de la reproducción -y no de cualquier reproducción, sino, específicamente, de la reproducción técnica (por algo su antepasado, Georg Philip Rugendas, tras convertirse de relojero en pintor, se había convertido de pintor en impresor, siendo la imprenta una implementación temprana de la reproductibilidad técnica). La pintura de Rugendas participa de la reproductibilidad ("Sus trabajos eran eminentemente comprensibles (...). De esta comprensión emanaba su reproducción"; sus grabados "eran la clave de su difusión, y su reproducción potencialmente infinita debía ser objeto de una consideración detallada"). La transposición de lo irrepetible a lo repetido, que se produce tanto en el viaje como en el arte, supone, para mantenernos siempre en los términos de Walter Benjamin, una transposición equivalente de lo aurático a la pérdida del aura. La pintura de Rugendas anticipa las condiciones de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica; de ahí que la función documental que le atribuye a sus obras lo aproxime a la tarea de los fotógrafos. También con esto, como con el surrealismo, según Aira Rugendas se adelanta "cien años" ("Su misión era la que cien años después habría cumplido un fotógrafo"). Rugendas es, para Aira, un fotógrafo avant la lettre, un surrealista avant la lettre. Se adelanta cien años, y eso permite que en la novela el siglo

veinte sea detectado en pleno siglo diecinueve. Para el caso, la técnica de fragmentar imágenes y de componer historias por medio de una sucesión de escenas, puede verse, con el agregado de la reproducción técnica, como un anticipo del arte de la historieta (también en esta novela, entonces, la reproductibilidad técnica funda las condiciones materiales de posibilidad de la cultura de masas). Aira ha percibido eso mismo en la literatura de Copi: la instantaneidad de cada dibujo y la vertiginosa sucesión de los distintos dibujos que se dan en la historieta. Podría decirse que Rugendas, en la versión de César Aira, también pinta así, como Copi escribía. Desde este punto de vista, adquiere una relevancia especial que en la pintura de Rugendas se plantee con insistencia el problema de la relación entre las imágenes y la escritura. Aira no deja de aportar observaciones sobre el asunto. Mientras Rugendas se entrega a los bocetos y los apuntes preliminares, “dibujo y escritura se confundían en sus papeles”. Pero, por el contrario, en el momento de publicar su libro sobre el viaje a Brasil, comete el error de escindir imágenes y texto escrito (“El texto había parecido un acompañamiento de las imágenes; pero lo que no había visto entonces, y empezaba a ver ahora, era que por considerarlo un acompañamiento, o un complemento, lo estaba separando de la parte “gráfica”. Y la verdad, tal como ahora se le aparecía, era que todo formaba parte de lo mismo”). El paso siguiente, el paso decisivo, lo da Rugendas en pleno trance de presen-

tar un malón indígena. Entonces ya no une ni separa lo dibujado y lo escrito: lo que hace es escribir en el dibujo, agregar palabras escritas en la imagen dibujada. Si para Aira Rugendas prefigura a un pintor surrealista, se puede en esto particularizar un poco más: el Rugendas de Aira prefigura a René Magritte (o todo lo que Michel Foucault dice sobre la imagen y la escritura a propósito de Magritte en *Esto no es una pipa*). Claro que lo que Rugendas escribe en su dibujo es por lo menos tan importante como el hecho mismo de haberlo escrito, porque si en el gesto y en la anticipación surrealista Rugendas recuerda a Magritte, en la elección de lo escrito recuerda a Roy Lichtenstein: “Krause sacó el revólver y tiró un par de veces al aire; Rugendas estaba tan compenetrado que se limitó a escribir en su hoja: BANG BANG”. Lo que Rugendas escribe en su dibujo nos remite, otra vez, al mundo de la historieta; pero ya no en la manera en que el procedimiento de las escenas sucesivas se articula con la impronta de la reproductibilidad técnica y se potencia en ella, sino en la manera en que el arte del pintor adquiere la facultad de retomar y reincorporar los signos gráficos de la cultura de masas. Rugendas resulta entonces un fotógrafo avant la lettre y un surrealista avant la lettre; pero también, y bastante más avant la lettre, un artista pop. Todos estos factores, así combinados, propician que Rugendas alcance lo que parece ser su propósito medular: la representación del movimiento (su antepasado vuelve a resultar significativo para esto, ya

que no era, como él, un pintor de paisajes, sino un pintor de batallas). Rugendas expresa la ambición de captar lo dinámico en una imagen; lo que quisiera, dice, es retratar un terremoto, o un malón, o el paso devastador de una plaga de langostas (“¿Eso podía ser objeto de la pintura? No. Quizás de una pintura en acción”). Rugendas quiere dibujar el movimiento (la cara se le mueve, más allá de su voluntad, después del doble accidente que tuvo con los rayos; tal vez por eso “debía frenar la tentación de dibujarse a sí mismo”). Parece lograrlo hacia el final de la novela, cuando se dedica a dibujar un malón. En esa circunstancia, comprensiblemente, se impone la velocidad (“Todo era velocísimo, incluidos ellos (...). Para sostener este equilibrio se necesitaba una gran velocidad”); el fragor vertiginoso del malón exige del artista la pericia necesaria para plasmar lo dinámico en la detención de la imagen. Pero el verdadero éxito de Rugendas se produce cuando la velocidad se encuentra, no ya en el objeto (los indios en pleno malón), sino incorporada a su propia percepción y a su procedimiento pictórico. El malón ya terminó, los indios ya están quietos. Y Rugendas “los dibujaba en un abrir y cerrar

de ojos. Estaba aceleradísimo (en términos de procedimiento) por el efecto de rebote de la morfina”. Lo veloz, a partir de ahora, se aloja en el arte.

Y es que lo que quiere hacer Rugendas es más que dibujar el movimiento (eso puede ser mera cuestión de efecto, y por lo demás ya estaba hecho en la pintura y en la escultura). Lo que quiere hacer Rugendas es poner las imágenes en movimiento, que el movimiento resulte de las imágenes sucesivas que se mueven. El abanico de elementos termina así de completarse: están la reproductibilidad técnica (en lo que va del grabado a la fotografía), la cultura de masas (en lo que va de la historieta al arte pop), la fugacidad perceptiva (con la pirotecnia), la electricidad (con los rayos) y la combinación de imágenes y palabras; está también, por fin, la ilusión de poder poner las imágenes en movimiento, y hacer un arte con eso. César Aira, es evidente, ha contado la historia del surgimiento del cine, la ha situado en Mendoza, Argentina, a mediados del siglo diecinueve, y le ha puesto por título Un episodio en la vida del pintor viajero. La electrificación de la pintura, o mejor dicho

Cecilia Caballero lee ramona	Laura Batkis ya renovó su suscripción
Carlos Gorriarena ya tiene a ramona en su casa	Rolo Juárez no puede vivir sin ramona

arteBA 2003

12º Feria de Arte Contemporáneo

14 al 22 de Junio

en la Rural
Pabellón B

La cautiva: mito argentino

Por Julio Schwartzman

En una carta de abril de 1845 Mariquita Sánchez quiere congradar a su amigo Echeverría con el pintor Johann Moritz Rugendas, que está de paso por Montevideo. Días atrás, los tres han compartido una sociabilidad de tertulia, pero la timidez del bávaro le ha impedido acercarse al aureolado autor de las *Rimas*. Mariquita reivindica su función de mediadora cultural: ella le ha pasado a Rugendas un ejemplar del libro de Echeverría y ahora transmite al poeta la viva emoción que *La cautiva* ha suscitado en el pintor.

“Cree él que usted concibió primero el paisaje, y después tomó sus figuras como accesorio para completar aquél.” La sutil y sensible corresponsal no tiene muy fresco en la memoria el prólogo de las *Rimas*, y así, devuelve al escritor argentino, como interpretación original del pintor alemán, la declaración de intenciones que Echeverría mismo había estampado explícitamente en la entrada de su libro, a saber, que “El principal designio del autor [...] ha sido pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del desierto; y para no reducir su obra a una mera descripción, ha colocado, en las vastas soledades de la Pampa, dos seres ideales, o dos almas unidas por el doble vínculo del amor y del infortunio”.

Lo notable es que, al apropiarse, como si fuera un hallazgo de lectura, de lo que podríamos llamar el esquematismo programático echeverriano, Rugendas parece estar repensando su biografía artística, que acaba de entrar en crisis en tierra americana, y específicamente en el extremo sur, como si sólo la recepción pe-

riférica enfática del romanticismo europeo —interactuando con su encuentro con los indios— pudiera activar, en su propia producción, lo que, quince años atrás, había sembrado en Europa su encuentro con el acuarelista inglés Bonington, con Delacroix y con Turner.(1)

INDIOS-ESCALA

Concebir primero el paisaje y después las figuras como accesorio. ¿No había sido eso mismo lo que Rugendas, de vuelta brevemente en Alemania, hacia 1830, había hecho al pasar a la pintura al óleo sus apuntes brasileños en lápiz de 1822-1824 (cuando el contrato con von Langsdorff)? La magnificencia enmarañada de la selva tropical y allí abajo, diminutos y casi decorativos —pero del mismo modo como flora y fauna dan cuenta, con suelos y celajes, de un cuadro de naturaleza—, dos indígenas. Que, de paso, operan como escala para que el espectador europeo advierta la dimensión de la floresta americana.

Los apuntes habían dado como primer fruto un álbum muy del gusto de la época, su *Viaje pintoresco al Brasil*, que había enloquecido a Humboldt en 1825. El impacto estimuló una de las líneas más fecundas (pero también más contenidas) del talento de Rugendas: un trazo preciso, firme, nítido, básicamente (¿o habrá que decir, con Echeverría, meramente?) descriptivo.

Su segundo viaje a América, en los primeros treinta, lo encuentra más afianzado en el dominio de la pintura al óleo, y respetuoso de los límites que separan el bosquejo muy rápido del natural del otro, más elaborado, con una

apuesta fuerte en la composición, y finalmente del producto último, acabado y sin huellas visibles del trazo del pincel.

Se diría que a medida que baja por el continente, Rugendas va descubriendo nuevos intereses, incorporando paulatinamente lo cultural a sus cuadros naturales, e intentando por primera vez el género histórico y el costumbrista. Ya en Chile, el conocimiento de casos de raptos araucanos de cautivas blancas (en particular uno de enorme repercusión, el de Trinidad Salcedo) le provoca una vivísima curiosidad por el fenómeno y su trasfondo de guerras y malones. Quizás como mítico recuerdo de infancia, evoca los vigorosos cuadros de batallas, plenos de movimiento y tensión barroca, de su bisabuelo, Georg Philipp Rugendas.

En Chile establece relación con Domingo de Oro y Juan Espinosa (más tarde conoce a Sarmiento, con el cual intercambiará cartas e ideas). Empieza a constelar, desde otra latitud, una diversidad de elementos filosóficos y estéticos, de sensaciones y sentimientos vinculados a una múltiple herencia cultural. Ahora adquieren nuevas resonancias Herder, con su recuperación de las tradiciones populares; Rousseau, por cuyo filtro los indios se naturalizan de otro modo que en el paradigma Humboldt, y Chateaubriand, con su América idealizada.

En 1835, en Chile, gracias a sus contactos con un jefe picunche, participa de unas negociaciones de paz entre el general Bulnes y caciques mapuches. En 1838, estando en Mendoza, se entera de un ataque pehuenche contra una posta de correos del sur de la provincia. Se acerca temerariamente a esa parciali-

dad, mira, estudia, anota.

ENTREVEROS PAMPA

Nacen así veinticinco ilustraciones (más del doble, si contamos croquis y variaciones) sobre el motivo del malón, que lo seguirá obsesionando hasta su muerte en 1858. Memoria, boceto y cuadro tienen en el imaginario pictórico sus propios tiempos de rumia y de realización. Basta recordar lo que media entre los bosquejos de Cándido López y sus cuadros de la guerra del Paraguay, incluyendo el “cambio de mano”. Cuando Monvoisin, por ejemplo, llega a Chile y más tarde a Buenos Aires, durante un tiempo sigue pintando odaliscas que traía bocetadas de Europa. Cuando vuelve a Francia, sigue pintando cautivas bocetadas en Sudamérica.

En la serie del malón, Rugendas es ya otro artista. Hay velocidad en el trazo, descuidadas y felices imprecisiones, sobre todo en los bordes de los motivos, que se van diluyendo hacia el exterior de la hoja. Pero lo más impresionante es la imbricación de las formas y de los cuerpos. Nadie, antes, había concebido pictóricamente, en Sudamérica, lo que se deja nombrar, con gráfica economía, como *entrevero*. Arriba vuelan las boleadoras y por todas partes se cruzan larguísimas lanzas. Las formas de cuerpos humanos y animales se encastran, se penetran.

En un momento de elaboración de la serie, llega a manos de Rugendas el ejemplar de *La cautiva*. Entonces se produce una complicada recepción. Rugendas se electriza ante lo “inconmensurable, abierto” que él mismo ha experimentado, procesándolo, sin embargo, de otra manera (2). Entre otras cosas, el paisaje

de su malón alterna vastas planicies con quebradas cordilleranas (la montaña pone límites a lo inconmensurable pampeano). Es tan complejo –tan ambiguo– el impacto echeverriano en la secuencia de sus estudios, que la edición de Emecé de *La cautiva*, en 1966, con los bocetos del alemán utilizados como “ilustraciones” del poema, desquicia por completo la relación texto – láminas. La edición omite las brevísimas anotaciones que el propio Rugendas ha puesto, con intención poética, paralelas a las imágenes, y en las que *su* cautiva no se llama María sino Dorotea. Pero no se trata sólo de eso. Es que la secuencia del pintor narra otra historia: un “indio bueno” ayuda a escapar a la cautiva (el campo antes homogéneo del bárbaro ahora se divide, al menos como lo había hecho Fenimore Cooper); y otro final: una fiesta para celebrar el regreso de la mujer blanca (3).

Varios de esos bocetos, entre ellos el conocido como “Regreso de la cautiva”, han llegado al óleo, a veces de modo inconcluso. Pero en los que quedaron en bosquejo, el lápiz y la pluma de Rugendas han perdido su trazo meramente lineal. Crecen las sombras y los clarososcuros, y la composición intrincada abunda en circularidad, generada por las líneas de fuerza, los movimientos y las miradas; y también en anécdotas secundarias, narradas en distintos planos.

De Monvoisin a Dellavalle, pasando por Rugendas y Blanes, la representación de la cautiva blanca reintroduce una vieja problemática de la mirada occidental sobre el cuerpo de la mujer. Tradicionalmente, la casta Susana, el juicio de Paris, Júpiter y Leda, Proserpina y Plutón, Andrómeda y Perseo eran coartadas, entre otras, para mirar y dejar a la vista un cuerpo desnudo, por lo menos hasta que Courbet abandonó toda coartada para mostrar lo único que hasta entonces no se había exhibido, y ocultar o sacar del cuadro, irónicamente, casi todo el resto (4). Al menos desde Rugendas, el complejo de la cautiva (llamémosle así) despierta el indio del pintor

americano. No es sólo el temor o el peligro de la intrusión violatoria (aunque en “La posta” hay un horizonte de silencio y de nada que mete miedo): es la tentación que vibra en los cuerpos tendidos sobre la cruz del caballo, o en ancas, o quebrados y lánguidos, en gestos que trasuntan vergüenza, entrega, resignación, expectativa.

Así, los entreveros, por violentos que sean, tienen, respecto del poema de Echeverría, un erotismo que ya no permite demonizar el universo indígena. En América, Rugendas recupera a su bisabuelo y entiende a Delacroix y a Gericault. El pintor de los cuadros de la naturaleza se aparta momentáneamente de la ciencia de la mirada, tal como venía siendo codificada en las últimas décadas (5), y se consagra gozosamente al arte de mirar. (*)

NOTAS

(1) Véase el excelente libro de Pablo Diener y María de Fátima Costa, *A América de Rugendas. Obras e Documentos*, São Paulo, Estação Liberdade / Kosmos, 1999, especialmente los capítulos “O pintor das Américas”, págs. 12-26, y “A história americana nos pincéis de Rugendas”, págs. 145-155; y también Pablo Diener, “El viaje artístico de Rugendas”, en *Rugendas 1802-1858*, Augsburg, Consejo Empresario de América Latina, 1997, págs. 20-67.

(2) Se electriza. En un relámpago de lucidez, César Aira transforma un dato biográfico: la caída del caballo que le produce una fractura de cráneo es ahora un rayo que cae sobre Rugendas y tuerce —o inventa— su destino sudamericano. César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

(3) Esteban Echeverría, *La cautiva*, Dibujos de

Mauricio Rugendas, Buenos Aires, Emecé, 1966. Véase, en el mismo volumen, Bonifacio del Carril, “‘El Malón’ de Rugendas”.

(4) Eso, en 1866, con *L'Origine du monde*, y por encargo de aquel diplomático y coleccionista turco. Muy poco después, en 1872, en el Río de la Plata, la concha hace su entrada triunfal en la literatura y el libro, de la mano de Antonio D. Lussich, en *Los tres gauchos orientales*. ¡Cuándo no! ¡La gauchesca!

(5) Véase Irina Podgorny y Wolfgang Schäffner, “‘La intención de observar abre los ojos’”. Narraciones, datos y medios técnicos en las empresas humboldtianas del siglo XIX”, en *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, IV, 4, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quil-

mes, 2000. Para otros aspectos involucrados en estas notas, J. A. García Martínez, *Orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963; Antonio R. Romero, *Historia de la pintura chilena*, Santiago de Chile, 1951; y el capítulo VII de Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2002.

(*) La primera versión de este trabajo fue leída en las XVII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en mayo de 2002. Agradezco a Bonifacio del Carril (h.), quien me permitió ver “El regreso de la cauti-

Los sábados de 14 a 15

“Pinceladas y otros condimentos”

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

**RADIO CULTURA
FM 97.9**

Idea y conducción: Stella Sidi

martes y viernes a las 11.30

radio Premium
FM 103.5
más Artes Plásticas

DABBAH TORREJON

MANUEL ESNOZ

del 22 de mayo
al 5 de julio

horario a partir del 22 de mayo:
martes a viernes de 15 a 20 hs
sábados de 11 a 14 hs.

Sánchez de Bustamante 1187

Plaza Perú,

Agónica crónica de una plaza en espiral, desde Río de Janeiro
(Parte 2, ver ramona nº 27)

Por **Edgardo Mario Ruiz**

Otra vez Río de Janeiro, ciudad exuberante en sensaciones, olores y colores, otra vez acá trabajando en mi tesis de la Plaza República del Perú (construcción, destrucción y rediseño). Ésta fue realizada en Buenos Aires por el famoso paisajista brasileño Roberto Burle Marx. Esta vez, como cada uno de los siete viajes anteriores, tuvo sus particularidades: el trabajo se mezcló con carnaval, periodistas, tiros, contusos y corridas, todo siempre acompañado por cerveza o caipirinha, al ritmo de algún samba.

Esta es una simple crónica que sólo quiere que en Buenos Aires la modernidad en el paisaje (tanto en plazas, parques, jardines, o patios de la ciudad) le gane a las topadoras, a la “retroexcavadora cerebral”.

“Es en Buenos Aires la primer plaza construida como en cuadro. Denominada Plaza Perú asombra -y a menudo confunde- a los porteños que se asoman a la zona de Palermo. Circundada por las calles Salguero, Figueroa Alcorta y Martín Coronado...” Revista Panorama Bs. As., 4 de enero de 1973.

La Plaza Perú fue inaugurada el 12 de diciembre de 1972, proyecto donado por Burle Marx a la M.C.B.A. El 24 de noviembre de 1995 una topadora despótica, soberbia y burra arrasó con la plaza, fue “Topadora” Domínguez, el intendente elegido a dedo en esas épocas.

Fueron casi 23 años de historia, los necesarios para que dejaran en mi memoria las huellas de sus caños para trepar, toboganes y rampas. Cuando fui chico jugué en la gran espiral de Palermo.

Martes 7 de enero de 2003.

Centro, Río de Janeiro

Estoy llegando a visitar a mi bohemia Sonia, pero antes de tomar el bondinho (pintoresco trencito que sube al Morro de Santa Tereza) no puedo dejar de admirar los jardines del centro carioca: el edificio Petrobras, sus jardines y terrazas (donde hace dos años pude subir al helipuerto para tomar unas fotos); en frente, el edificio de B.A.N.D.E.S. (donde no me dejaron subir); el Banco do Brasil y sus jardines colgantes, el Largo da Carioca y la terminal del Bondinho, todos magistralmente proyectados por Burle Marx.

Sonia me dijo que tenía algo para mostrarme y que iba a interesarme:

-Os encontrei no chão

-Não acredito, eu acho que roubou eles

-Não roubei não, ficavam no chão mesmo

-No club o mural fica destruído sim que ninguém olhe, deixando cair os azulejos no chão e ninguém faz coisa alguma. É quasi como vocês, o prefeito destruiu a praça e ninguém fez nada, mas esquecer do arte e do fato artístico é uma destruição também; e agora, eu tenho quatro azulejos do mural. Sim o club ou a Prefeitura do Rio que reconstruir eu dou, mas, eu acho que isso não vai acontecer.

Eran cuatro azulejos de un mural realizado por Burle Marx en el Club de Regatas del Vasco da Gama, en la lagoa.

Miércoles 8 de enero de 2003.

Lagoa Rodrigo de Freitas. R.J.

Tal como dijo Sonia es un mural de azulejos en azul y blanco, con dibujos de peces. Realizado en 1950, nueve años después de que Burle Marx recibiera la medalla de oro en pintura otor-

gada por la Escuela Nacional de Bellas Artes y más de doce años de su experiencia con Cândido Portinari en los frescos y murales del Ministerio de Educación y Salud.

Tres azulejos sueltos en el piso, miro para acá, para allá, a la mochila, cruzo la calle y a correr... Si nadie me está viendo y con 37° de temperatura no está para andar corriendo mucho. Momento ideal para tomar una Skol (cerveza) en un parque, a la orilla de la Lagoa, también diseñado por Burle Marx.

Un gran juego de cemento cuadrado con tubos, toboganes, caños y cubos es la atracción principal para los chicos; mirándolo no puedo dejar de recordar la espiral de cemento de Palermo. "Fue un marco histórico en su obra paisajística... Fue la primera vez que utilizó el que pasaríamos a llamar juegoniño", decía Roberio Dias, colaborador y hoy director del Sitio Burle Marx, en relación al espiral de Palermo. El primer juego de este estilo que realizara el Estudio Burle Marx & Cia. Ltda. fue justamente la espiral de la Plaza Perú, y a partir de ahí comenzaron a realizar diversos juegos similares en diferentes lugares, como acá en la Lagoa.

Lunes 13 de enero de 2003. Biblioteca Nacional y Jornal do Brasil. R. J.

Tres días buscando en la biblioteca artículos de diarios para que me dijeran que cada copia cuesta cuatro reales (cuatro pesos, porque el uno a uno todavía existe).

-Eu sou pesquisador argentino, com a crise eu não posso pagar isso.

-¡O preço é de quatro reais cada artigo!

Ante respuesta tan contundente y sin el dinero disponible, decidí ir directamente a los diarios. A cinco cuadras de la biblioteca está el Jornal do Brasil, en un piso 23 de un elegante edificio de la avenida Rio Branco. Apenas en la entrada de la redacción, pese a mi difícil portugués y confusiones diversas, un periodista astuto, promete hacer una nota acerca de la Plaza Perú. A los dos días volví para acercarle material y el

periodista me dijo que la nota había salido ayer. A río revuelto, ganancia de pescadores y más aun si el río es de Janeiro y el pescador es de notas. Me quedé haciendo burbujas con la ñata frente al vidrio sintiéndome un pescador.

Martes 14 de enero de 2003. Artículo Jornal do Brasil

RESGATE

Um grupo de paisajistas argentinos quer recuperar o único jardim assinado por Burle Marx em Buenos Aires. Alguns estão no Brasil desde ontem, buscando patrocínio para a obra. Construído em 1972, na Praça Perú, no elegante bairro de Palermo, o jardim, com uma escultura do arquiteto brasileiro, foi destruído 23 anos depois, pelo prefeito Jorge Domínguez, que alegou ter o local virado ponto de bêbados e drogados.

Lo peor no es el invento de la búsqueda de patrocinio para la reconstrucción (lo que no vendría nada mal), ni tampoco que haya inventado un grupo de paisajistas (era yo solito y no estoy desde ayer, hace más de dos años que vengo con esto). Tampoco que no me haya nombrado, o que el artículo sea una cosa mínima en una sección de noticias diversas y agrupadas. Lo peor realmente fue que en esa serie de notas apiladas, arriba estaba Xuxa y la próxima inauguración de su parque de diversiones, y a un costado, una cantante gorda que bajó 35 kilos y que ahora quiere hacerse una cirugía. Yo me pregunto: ¿Es necesario? Tanto trabajo intelectual para compartir el espacio con la "reina de los bajitos" y la "gordita flácida".

¡Ah! "Por los diarios que buscabas andá a la Biblioteca Nacional."

Jueves 16 de enero de 2003. Parque Flamengo y Museo de Arte Moderno (MAM), R.J.

Dos obras de Burle Marx. El Parque Flamengo, que más allá de algún acto de vandalismo, se mantiene bastante bien. Lo comienzo a recorrer desde Botafogo (plazoletas y plazas también

proyectadas por él). Paso por el pequeño Museo Carmen Miranda, que en verdad, fue creado por el arquitecto Eduardo Reidy como un play ground, y terminó como museo. Burle Marx decía: "No se puede construir un piano con una máquina de escribir".

Con mangos, bananas, abacaxis y frutas extrañas en la cabeza, sigo caminando hacia el MAM, en la otra punta del parque. Solo me detengo en un árbol (Catapa nucifera) para hacer pis, y de golpe, mirando hacia el MAM las frutas tropicales se me cayeron a los testículos. Una carpa gigante, era el Fashion Rio... (no sé que más), desfile de modas en el Museo. En mi opinión la vestimenta forma parte de la cultura y constituye un hecho cultural, y hasta veo bárbaro que se realicen desfiles en un museo de arte moderno. ¿Pero es necesario que sea a costa de la destrucción del jardín? Este jardín –representante de la modernidad en el paisaje- figura en catálogos y libros especializados de todo el mundo. La alfombra de césped de dos colores con formas de onda (como en las veredas de Copacabana) estaba destruido; un camión pasó por encima, dejando las huellas y arruinado parte de él. También las fuentes estaban llenas de basura, el pasto crecido, las piedras fuera de sus canteros, ¿y el Fashion dónde está?

El MAM fue construido junto al jardín, quizás en Buenos Aires el Malba necesite un jardín. En el MAM se está destruyendo. Y en el Malba, ¿qué?

Domingo 19 de enero de 2003.

Veredas de Copacabana. R.J.

No quiero ser insistente, pero Río de Janeiro tiene más marcas de Burle Marx que el Banco de Boston de Florida y Diagonal de los ahorristas.

Copacabana es, en mi modesta opinión, 4,5 Kms. de obra de arte. Veredas diseñadas como un cuadro abstracto donde mezcló la cultura negra, los grafismos indígenas y la técnica portuguesa, y en ese sincretismo recrea al Brasil y

su cultura.

Burle Marx fue un creador de parques, plazas, patios, verdes, húmedos o secos. Fue un artista que logró ver más allá de lo común. En Copa vió la necesidad de crear una gran área seca, por ser un lugar de transición entre la ciudad y la playa, en uno de los barrios más populares de Río. Esto también lo percibió para Buenos Aires. Las críticas que decían que la Plaza Perú era una plaza seca, con poco verde, olvidaban algo importante. La Plaza Perú está ubicada entre una serie de plazas y parques: a dos cuadras la Plaza Alemania, a tres la Plaza Grand Bourg, a cuatro la Plaza Chile, a cinco la Plaza República del Uruguay y el Parque Tres de Febrero que comienza a dos cuadras. De todas éstas ninguna tenía juegos para chicos. Recién el año pasado, en una esquina de la Plaza Alemania, se creó un sector de juegos. El diseño de la Plaza Perú respondía justamente a eso, a la carencia de juegos en el barrio, e intentó ser (y fue) un gran juego para niños en espiral, de forma envolvente para protegerlos del peligro del tránsito.

Paradojas y contradicciones, el sector de juegos de la Plaza Alemania no es una espiral, es un círculo alambrado para protegerlos del peligro del tránsito. Conceptos parecidos, creatividad diferentes hacen la diferencia entre un artista y lo común, entre una obra ordinaria y la obra de un artista.

Lunes 20 de enero, 2003. Ipanema. R.J.

Hoy es San Sebastián, patrono de la ciudad. Nadie trabaja, y junto a Flavia y Pablito (mis dos compañeros de viaje) nos encontramos en la playa. Pronto vienen un par de amigos que nos presentan más y más gente, y vamos siendo una banda.

Sol, 37°C, Skol, samba, amigos y otras yerbas... El atardecer en Ipanema no tiene precio, para lo demás existe Mastercard, Visa, American Ex-

press, la tarjeta Shopping, etc.

Miércoles 22 de enero de 2003. Meier. R.J.

Al revés que en Bs. As., en Río el sur es playa, turismo y diversión. En el norte un conglomerado de barrios populares (y a veces peligrosos) son desconocidas para el turista.

Después de 50 minutos arriba del 455 para el norte se llega a Meier. Viaje que hago sólo para tomar unas cervezas con amigos cariocas. Son un clásico las largas charlas de madrugada en el Sindicato do Chopp de Meier, con Marcos, Rodrigo y Wan Der. Mi portugués ebrio se vuelve más locuaz y desinhibido, pasamos por temas diversos como la crisis argentina, alguna vieja historia o Xuxa y su maldito parque. Pero ante tanta charla nos enganchamos con un tema: ¿Brasil pertenece a América Latina? Es raro de entender, pero ellos diferencian su cultura de la latina, le tienen admiración pero no la asimilan como propia. Señalan también que nos unen períodos políticos, históricos y la geografía; y la única diferencia, no tan grande, es el idioma. Con Flavia (mi compañera de viaje) comentamos que nosotros podemos escuchar una salsa o una baguala o una bossa nova y sentir las todas parte de la música latina, parte nuestra.

Mientras la charla sigue, yo pensaba nuevamente en lo mío, destacando esta cosa de percepción y pertenencia que a veces se hace complicada. Y vuelvo a la Plaza Perú recordando una de las excusas de su demolición: "Que era fea, o al menos de una estética discutible, y que respondía a un estilo brasileño" (de un texto de Jorge Ramos). ¡Ya eso solo justifica su demolición!, dueño de toda sabiduría, poseedor de los patrones de belleza sólo por ser intendente, topadora, palo y a la bolsa. Valores estéticos y también éticos nos supo dejar de enseñanza el señor Domínguez.

Pero para redondear la idea de percepción y pertenencia se proyectaba para esa época, rodear el obelisco de palmeras en un largo y estrecho boulevard en la avenida 9 de Julio, justi-

ficando un estilo argentino por utilizar la palmera Pindó, especie autóctona. Como escribe Jorge Ramos: "Con esta curiosa amplitud de criterios se podría justificar una enfilada de cardones." Con esta curiosa amplitud demuestra el estrecho criterio que justificó el accionar de la devastadora topadora. Palo y a la bolsa, topadora Domínguez.

Sábado 25 de enero de 2003. Arpoador. R.J.

De tarde y de noche, en la piedra de Arpoador, los pescadores profesionales, y los no tanto, nos acercamos a pescar (peces o cualquier otra cosa). La noche trae las luces lejanas de la Rosinha, que se cae del morro, empujando al She-raton al mar. Ciudad partida y fisurada.

Desde acá se ve todo Ipanema y Leblon. Fútbol en la playa, caminatas, charlas y una Skol. De repente el encanto parece molestarse por unos petardos carnavalescos. La gente corre. Al cuarto petardo caí en la cuenta que el idílico paisaje me estaba mostrando la realidad. Entre la mata, a menos de 50 metros estaban a los tiros. Sociedad quebrada. A correr...

Latinoamérica se parece y a veces ponemos la mugre debajo de la alfombra. No hace falta una espiral más o una espiral menos para tapar lo peor que la sociedad genera. Si destruir la espiral hubiese sido la solución a la marginalidad y la drogadicción (otra razón por la cual destruyeron la espiral de Palermo), yo sería el primer copiloto de Domínguez en la topadora. Hoy basta ir por la plaza a cualquier hora del día para darse cuenta que su destrucción no fue el DIU que acabó con el esperma marginal y miserable de nuestra sociedad. Ciudad y sociedad se parten, se quiebran y se engendran día a día, y nosotros somos los creadores.

Viernes 31 de enero de 2003. Sitio Burle Marx, Barra de Guaratiba. R. J.

Tomando el frescão (ómnibus con aire acondicionado) a Campo Grande y luego una combi a

Barra de Guaratiba se llega al Sitio Burle Marx. Esta travesía dura más de una hora y media -con suerte- y son 60 Kms. para visitar este paraíso. Antes de fallecer, Burle Marx donó su sitio (sitio = chacra) al Estado. Hoy forma parte del Patrimonio Histórico y Cultural del Brasil. Posee una de las colecciones de plantas tropicales más importantes del mundo, logrando ser más significativo por su acervo que muchos jardines botánicos. Tuve la suerte de conocerlo en 1999, y luego volví en cada uno de mis viajes.

Entre la espesura se reparten esculturas, murales, viveros y orquidearios, fuentes, una pequeña iglesia del siglo XVII y la exuberante vegetación, que convierten al lugar en un paraíso.

Desde la década del '60 hasta su muerte en 1994 (un año antes de la demolición de la Plaza Perú), éste fue un centro de reuniones de artistas e intelectuales. En el Sitio fueron recibidos y agasajados personalidades diversas de todo el mundo, como Le Corbusier, Walter Gropius, Pablo Neruda o Mercedes Sosa. Y ahora yo estoy charlando con Roberio Dias, director del S. B. M., y quien fuera colaborador. Charlamos un poco de la plaza:

Yo: *"Como surgió a espiral?"*

Él: *"Assim [hace un gesto con la mano en forma de rulo], Roberto fiz um gesto como um carambola que foze um brinquero. O espiral da Praça Perú foi o primeiro e eu adoro que você faça a sua tese da reconstrução."*

Yo: *"Obrigado."*

De este gesto en forma de rulo salió la espiral, y de ella salieron diversos juegos que variaron en forma pero no en estilo.

Lunes 3 de febrero de 2003. Escritorio Burle Marx & Cia. Ltda., Laranjeiras. R.J.

Corro el colectivo a Cosme Velho y bajo en La-

ranjeiras y Alice para ir al Escritorio. Ya había hablado por teléfono con el director, Haruyoshi Ono, y me estaba esperando.

Durante un mes, en el año 2000 estuve trabajando en el estudio para mi investigación y conocí a todo el personal. Entre saludos, charlas y regalos, dejo para los archivos del escritorio mis materiales de todo el año en relación a Burle Marx (como Ramona 27) y en especial una conferencia que di en La Plata.

En el VIII Congreso de Arquitectura Paisajística, de La Plata (el único congreso que existe con continuidad en la Argentina), presenté "Plaza República del Perú: Entre la modernidad y la ignorancia." Este texto y conferencia trajo muchos mails y comentarios. Desde la Universidad Federal de R. J., Lucia Costa me daba sus buenos augurios y pedía por la reconstrucción de la plaza. Haruyoshi Ono también envió su mail señalando que la destrucción de esta plaza fue un suceso iconoclasta. Gente de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad de La Plata, de los centros de paisajistas de Argentina y Brasil, el Jornal da Paisagem, el Malba, el Centro de Gestión y Participación, artistas plásticos y colegas, todos pedían por la reconstrucción.

En este congreso logré ver el éxito y la dimensión que estaba tomando todo esto. Personas y entidades diversas apoyaban un objetivo: que la espiral vuelva a girar, y que así uno de los jardines de Burle Marx se recupere para Buenos Aires, y que la Modernidad en el paisaje porteño vuelva a tener sentido.

Viernes 7 de febrero de 2003.

Arcos de Lapa. R.J.

Es el último día con Flavia y Pablito, ellos mañana se vuelven para Buenos Aires. Esta noche,

Natalia Pineau
ya recibe a ramona

Esteban Drincovich
lee ramona todo el tiempo

samba, cerveza y caipirinha. Están casi todos los amigos, yo decidí quedarme un par de días más para asistir a los ensayos de las escuelas, y en especial a la Banda de Ipanema. Flavia, mi compañera de aventuras, con más de cuatro o cinco viajes, y Pablito, quien me pasa estos textos y corrige mi ortografía, ya son expertos en Burle Marx y la espiral. Obrigado caros amigos. Como siempre, hasta la última cerveza, hasta que nos echen de un bar para pasar a otro, y siempre así. Río, ciudad de amores fuertes, donde hablar de leche en polvo es naturalmente una redundancia.

Sábado 15 de febrero, 2003.

Banda de Ipanema. R.J.

A las seis de la tarde se comienza a recorrer, danzando y bebiendo por las calles de Ipanema. Se termina con un gran baile en la calle hasta la madrugada. Lujuria de emociones. Gemidos y orgasmos al ritmo del samba. Todo es una fiesta en la que uno no puede dejar de moverse. Reparto besos y abrazos en mi último día en Río, despidiéndome a lo grande. Rio cidade maravilhosa... Siempre acompañado por amigos de acá para allá, Renata, Cadú, Anderson, etc. Entre todos estos destaco a Ronaldo como el más tranquilo y espiritual. Devoto de religiones africanas, practicante de fe y de amistad, es una persona serena y calma.

Pero Río de Janeiro tiene tanta alegría como mierda... La fiesta se interrumpe por los tiros, y a correr. Aparentemente fue la misma policía que quería abrir la calle al tránsito, cosa que no sucedió. La gente volvió pero ahora sin música. Con un clima extraño y denso, borrachos en el suelo, peleas y golpes, ambiente hostil. Se hace tarde y me voy despidiendo de los amigos que van quedando. Sa-

ludo a Rodrigo, a Sonia, y sigo caminando, buscando especialmente a Ronaldo que me pidió que no me fuera sin saludarlo. Lo encontré.

Ni los Dioses ni tus Orixás te pudieron salvar de ésta. Iemanjá inundada en mares rojos de sangre, Ogum vermelho supurando. Parado frente a un patrullero, bañado en sangre, estaba Ronaldo. Llegaba la ambulancia y sólo alcancé a hacerle un gesto, al cual él respondió, y así fue la despedida.

Ciudad maravillosa una mierda...

Domingo 16 de febrero, 2003.

YO en el viaje

La crisis argentina trajo aparejada un viaje en ómnibus de casi 48 hs., y el tiempo necesario para pensar en todo esto. Tomé algunas decisiones. Estoy un poco cansado que todos, acá y allá, digan: "Bien Edgardo, vos podés, fuerza, con tu trabajo vas a poder reconstruir la plaza, etc., etc., etc." Estoy cansado de correr.

Yo vengo renegando con esto casi tres años, luchando solo, y me cansé de los molinos de viento. En Río porque la plaza está en Buenos Aires, y en Buenos Aires no sé porqué. Nadie da la primer patada. Y me duelen los pies de patear la espiral de cemento. Quizás sea hora de dedicar el tiempo a otra cosa y dejar de luchar contra los molinos de viento.

Martes 18 de febrero de 2003.

YO en Buenos Aires

En la noche llamé por teléfono a Ronaldo para ver cómo estaba. Se puso contento y me contó que tenía unos puntos en la cabeza, la nariz quebrada, un diente partido y algunos golpes más. Pero también me dijo que su espíritu estaba bien, intacto (alma buena y generosa como pocas).

Axel Straschnoy
lee ramona

Cristina Dompé
también lee ramona

-Edgard, não deixe o braço caer.

Viernes 21 de febrero de 2003. YO en la Plaza Perú

Así, un amigo, que nada tiene que ver con la espiral de Palermo, da la primera patada y es en mi culo, para que yo avance y dé un paso más. Y si, hay logros y personas que no puedo olvidar, por eso no puedo dejar caer los brazos. No creo en Dioses, creo en personas, esa es mi religión. Con esta patada logré ver que estaba caminando la espiral para adentro y en vez de abrir cerraba, concentraba. La topadora cerebral estaba, ahora, dentro mío.

Ramonas y Ramones, en esta agónica crónica propongo:

1° Juntémonos: artistas, obreros, arquitectos, asambleístas, paisajistas, vecinos, personas (como requisito solamente trabajar y buena voluntad).

2° Organicémonos para realizar un evento en la

plaza, una obra efímera que puede ser la reconstrucción de la espiral en cartón y trabajando en ella todo un día (pintándola, dibujándola, esculpiéndola, haciéndole grafitis, serigrafías, etc.).

3° Pongámosle fecha al evento y junto al trabajo plástico organizar lecturas de cuentos de espirales y laberintos, bailes y rituales circulares, música, videos circulares, mesas redondas, etc.

4° Demos a conocer este evento.

5° Organicemos el "Grupo la espiral".

Poco a poco volveremos a ver la espiral de Palermo y el paisaje porteño recuperará una plaza, un espacio moderno, un artista y nos recuperaremos nosotros. Tango, cerveza, vino, ¡y a correr!...

La Parte 3, la hacemos entre todos.

Para adherir a este proyecto escribir a: **laespiral@terra.com.ar**

Fotos...videos...
Música...Poesía...

La única revista en CD
del país

FUNDACION 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

Arte y aguante

Impresiones de una visita al taller La Estampa en la Cárcel de Mujeres de Ezeiza.

por Jorge Opazo Ellicker

Invitado por la artista plástica y docente Emei concurrimos a visitar el espacio donde funciona el taller de serigrafía La Estampa. Luego de la constatación en portería de mi identidad como "artista invitado" y la consecuente incomodidad por tan cinematográfico apelativo ingresamos a las instalaciones. Una especie de ciudadela al "aire libre" en donde se reparte un extenso bloque de edificios y algunas casitas independientes en un enorme predio de aire campestre.

-No es desagradable -pensé en un momento- El silencio y la desolación de ese "aire libre" en algo aliviaba la certeza del espacio de realidad en el que estábamos. Conforme avanzábamos hacia el edificio y luego tras el "pique", que abría y cerraba puertas, llegamos finalmente al espacio-taller donde funciona La Estampa. Fuimos recibidos amablemente por unas siete u ocho mujeres alrededor de un mesón al centro de una habitación de unos 6x4 mts. Al calor de un mate colectivo y las primeras presentaciones voy cayendo en cuenta de este otro espacio de realidad cerrada.

El silencio y la desolación de los patios exteriores cede frente a un "lugar practicado" dónde -no sin asombro- observo las primeras manifestaciones del trabajo artístico que allí se muestra.

En las paredes figuran varias series de grabados -serigrafías y monocopias- colgados y plastificados como listos para emigrar a alguna parte. Sobre las mesas, apilados, otros montones de trabajos.

En la pared del fondo, descubro con agrado, una pequeña biblioteca donde pueden consul-

tarse algunos libros de filosofía, arte antiguo y contemporáneo.

Luego, las muchachas comienzan a mostrarme sus producciones gráficas: obras -debo decir- como nunca he visto antes.

¿Qué palabras escoger para su descripción cuando las obras no las necesitan en absoluto? ¿Y cuando las que sí puedo leer en algunos de los grabados están impresas con tal fuerza y convicción que no cabe ni una más?

Me limito a sonreír solamente, a creer en la belleza arañada de estas serigrafías.

Digo para afuera:

- Qué bueno.

- Qué potente.

Digo para adentro:

-¿Qué clase de belleza es esta que me hace creer?

Y doy las gracias, por supuesto, por la oportunidad de asistir a esta exposición entre rejas, en el lugar mismo de su gestación, de la mano de estas chicas que demuestran en vivo y en directo la capacidad de ser artista y resistir al mismo tiempo.

Pero preguntémonos nuevamente:

¿Qué clase de belleza es ésta que resiste y araña a la cátedra simultáneamente?

La cátedra (entendida como conocimiento cristalizado) -académica y psicológicamente hablando- sufre frente a estos trabajos un colapso difícil de reparar, una cicatriz desventurada. En la cruda delicadeza de estas obras lo que percibo es una amalgama, un sanguiche fenomenal de pura interioridad y resistencia extrema.

Una forma -asimilemos la palabra como si de un garabato se tratara- una F-O-R-M-A que despliega y contiene estos dos aspectos:

-Interioridad: historia personal, procesos psico-

lógicos, formas de pensar, observaciones, silencios.

-Resistencia: fuerza (física y psicológica), dignidad, organización, compañerismo, lealtad, inconformismo, rabia, denuncia, esperanza.

¿Qué arte puede darse el verdadero lujo de reunir todas estas características en una obra y más aún, en un conjunto de obras que funcionen como un solo cuerpo? Sólo las verdaderas obras humanas a las que incluso parece sobrar la palabra Arte.

Muchas fueron las impresiones que mi mente captó durante los momentos en que disfrutamos de ese mate en envase plástico (uno de los mejores que he probado) y pocas fueron las palabras que me permití porque sencillamente poco había que agregar frente a un trabajo tan bien realizado y quizás no tan consciente de su terrible belleza plástica y conceptual. Porque si bien esas artistas son mujeres que han vivido duramente, condenadamente, también son niñas que ahora reponen en sus obras lo que todos deberían reclamar para sí en algún momento: El derecho de expresarse libremente en un lugar mínimamente adecuado (no pierdan de vista ese patiecito para ampliarse... suena el teléfono ¿quién será?) y con la orientación lúcida y respetuosa de alguien que las quiere y se interesa por lo que hacen.

Creo que el próximo envío de sus obras al Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile será muy bien recibido por el público y por los artistas conscientes del país. Se trata de un cuerpo de obra completo y complejo que además dialoga a partir de uno de los grandes artistas de la Argentina -como lo es Berni y su personaje Ramona- que acertadamente han sabido tomar como modelo en el sentido de un punto de partida para el diálogo y la autoexploración plástica.

Espero que así como han tomado el ejemplo de Berni puedan seguir explorando a otros artistas tanto nacionales como internacionales y plantearse el estudio de su vida y su obra como punto de partida para realizar y exponer sus propias producciones.

Gracias Emei por la oportunidad de conocer esta experiencia de arte y vida verídica. Gracias chicas por su ejemplo de trabajo y dedicación. Les deseo fuerza y libertad a todas.

Jorge Opazo Ellicker.

Artista plástico y docente.

Buenos Aires, Febrero 2003.

APARTADO

Lo que sigue es una lista de obras y autores que relacioné libremente a partir de la visita al taller La Estampa y que podrían colaborar en las futuras producciones del taller:

Arte moderno y contemporáneo

-Joseph Beuys (alemán): instalaciones, acciones, dibujos.

-Vols Wostell (alemán): pinturas, gráfica.

-Jean Dubufet (francés): pinturas, esculturas.

-Andy Warhol (usa): pinturas, serigrafías, dibujos, ilustraciones.

-Basquiat (usa): graffitis y pinturas

-Valerio Adami (italiano): dibujos, pinturas.

-Carlos Saura (español): pinturas, grabados y dibujos.

-Gerhard Richter (alemán): pinturas.

-Francis Bacon (inglés): pinturas.

-Jackson Pollock (usa): pinturas.

-Raymond Pettibon (usa): dibujos y pinturas.

-Otto Dix (alemán): pinturas y dibujos.

-Juan Downey (chileno): Instalaciones, pinturas, dibujos, videos.

-Eduardo Vilches (chileno): serigrafías.

-Carlos Altamirano (chileno): pinturas e instalaciones.

-Eugenio Dittborn (chileno): pinturas a

-Daniel García (argentino): pinturas

-León Ferrari (argentino): gráfica.

-Marlene Dumas (inglesa): pinturas y dibujos

-Carlos Leppe (chileno): pinturas, instalaciones,

Colectivos de artistas

Fluxus (internacional): acciones, instalaciones, obra gráfica.

Equipo Crónica (españoles): pintura.

Capataco (argentina-perú): acciones, gráfica, instalaciones.

Dibujantes (que trabajan especialmente el alto-contraste y la línea)

-Alberto Breccia (uruguayo): ilustraciones e historietas.

-Guido Crepax (italiano): ilustraciones e historietas.

-Hugo Pratt (italiano): ilustraciones e historietas.

-José Muñoz (argentino): ilustraciones e histo-

Cartas de lectores

Sr. Gustavo A. Bruzzone

Sr. Rafael Cippolini

Editores revista Ramona

Estimados Señores, con gran placer he recibido el n° 31 de la revista *Ramona*, a través de Mario Gradowczyk, en la cual aparece la entrevista *América Latina más allá del estereotipo*, realizada por el Sr. Gabriel Pérez Barreiro especialmente para esta publicación. Quisiera agradecerles muy especialmente la magnífica oportunidad que me ha brindado esa prestigiosa publicación, para hacer llegar a numerosos lectores algunas de las ideas que hemos venido sosteniendo sobre el arte latinoamericano, así como para proyectar la misión, actividades y proyectos de la Colección Cisneros, el programa de Artes Visuales de la Fundación homónima.

Asimismo, deseo felicitarles por llevar adelante esta encomiable empresa editorial, de alcance internacional, que constituye una rigurosa y ágil plataforma para la divulgación de las artes visuales, en especial las latinoamericanas, contando con la colaboración de reconocidos autores argentinos y del continente.

Muy sinceramente,

Patty Cisneros

.....

Soy diseñadora de indumentaria, y leo *Ramona* hace un año, llegue a ella por mi ex, que siempre la tenía en su mesa de luz. Un artículo que apareció en la edición 31, me llamo la atención, el b&f affaire, al cual puedo dar veracidad, fuimos con una amiga mía que fue a cubrir para una revista, la fotógrafa que la acompaña no llego porque ese día había otro evento, entonces mi amiga quiso hacer una entrevista al organizador Emiliano Miliyo, y este le dijo que escriba esto ya que por razones de la galería no se daban notas al respecto de esa muestra, y le entrego una hoja de papel con el texto de la muestra. También le solicito fotos

explicando que la fotógrafa no pudo venir, y el le contesto que el tenía 2 personas sacando fotos que después se las alcanzaba en un cd. De mas esta decir que nunca respondió, las fotos no llegaron y la nota no se hizo por la falta de interés que demostraron los organizadores. Ahora se abre el frasco y puedo ver el olor que había adentro. Lo que no explican es quienes son estos artistas Miliyo y Montequin? espero una breve biografía o algo. Los mejores deseos.

Marisol Lucciny

R. de r.: seguí buscando que en ramona 31 hay algunas pistas.

.....

Hola ! Soy José Luis Anzizar y me gustaría compartir con ustedes el siguiente episodio. El proceso y la adrenalina de participar en un premio es muy interesante (sobre todo en uno como este en el cual el cholulaje y tilinguerío vernáculo se han encargado de desprestigiar, por ser "federal" y dejar excluidos a artistas conceptuales, escultores, fotógrafos y otras expresiones del arte). Me refiero al Salón de Pintura de la Fundación Banco de la Nación Argentina, en el cual recibí un premio estímulo. Pero nada fue tan adrenalinoso como la entrega del mismo, que paso a relatar. Avanzada la ceremonia y ya otorgados los primeros, segundos y terceros premios las cinco menciones y los cuatro premi-stimulis que me antecedían, y quedando en la mesa un único diploma y una única medalla y en las manos de los organizadores un único aplauso y un único beso, el maestro de ceremonias anuncia: "damos por terminada la entrega". Luego entendí que había omitido mi nombre de la lista. Acto seguido, la barra brava que me acompañaba, grita.... No Un momento ! Falta uno !... mientras yo sostenía mi sonrisa enhiesta,

hasta que finalmente devuelven el audio, y anuncian: "nos olvidamos de un premio", a lo cual le sigue un aplauso, una medalla, un beso y la entrega del mismo. Cae el telón, aparecen fuentes de empanadas y vino de calidad indescifrable. Acto seguido todos nos damos cuenta que, gracias al error, todos los diplomas y medallas a partir del momento de la omisión han sido entregados en el orden equivocado, con lo cual se produce una red solidaria de detección del artista correcto. Todo se corona cuando vuelvo a mi casa, y en el contestador suena la voz de la Jefa de Ceremonial (o algo así) del "Banco de lo que quedó de la Nación Argentina" recordando la entrega de premios y rogando puntualidad a tal evento. Hasta la próxima !

José Luis Anzizar

R.de r: ¡Qué desprolijidad!

Solo quisiera comentar muestras que estamos haciendo con amigos y también muestras generales que veo en NY (donde estoy).

Mercedes Bergliaffa

R.de r: Pronto vamos a inaugurar un espacio en ramona papel para que la gente comente sus propias muestras. Será pago. Te avisaremos. Sobre NY (ni ningún lugar) hacemos comentarios de muestras individuales, pero si panoramas generales. Así que escribí cuando quieras.

Ramona siguen ignorando Arte en Progresión en la agenda de ramona digital, esto ya es censura!!!!!!

Graciela Taquini

R.de r: Grace querida, hago lo que puedo. Pasa que todo este trabajo es voluntario y se me atrasaron un poco las muestras. Fijate si podés conseguir gente que nos ayude en el CCCSan Martín o en otro lugar de Cultura de la Ciudad.

Mi nombre es Juan Soto, profesor e investigador de la UAM-Iztapalapa, además de decirles que su proyecto me parece muy intere-

sante, no estaría mal que se discutiera el problema de la pornografía en México. Desde hace ya algunos años, estoy trabajando al respecto. Me parece un tema importante y de relevancia nacional ya que los enfoques o las formas de abordar la temática a veces resultan un tanto conservadoras y poco propositivas. En mi pagina encontraran algunos ensayos míos que, curiosamente, no se han publicado en México sino en el extranjero (España, Chile e Italia). <http://members.fortunecity.es/juansotoram/home.html>

Ciaol

R.de r: Me apasiona la pornografía mexicana, no dudes que entraré a tu sitio.

hola ramona: agradezco recibir por esta vía la revista y en esta oportunidad les agradecería me contacten con alguna experiencia mural con chicos y adolescentes. felicitaciones por el trabajo, gracias.

Evangelina.

R.de r: aporten experiencias...

Hola Recibí la publicación de Tomas Maldonado, es bellísima! Ojalá que haya otras, o una colección de esta serie de textos. Muchas Gracias!!

Fabiana Barreda

R.de r: fue un hallazgo de Mario Gradowczyk. Yo sólo puse mi oscuro encanto.

Hola ramona Ayer viernes por la mañana recibí la publicación del texto de Tomas Maldonado... E X C E L E N T E !!!! Muchísimas gracias, me alegraron el día.

Carla

R.de r: ídem que a Fabiana.

Gracias por la exquisita publicación del texto de Maldonado. Gracias por el regalo,

Elda Cerrato

R. de r.: ídem de ídem

ramona La edición especial del texto de Maldonado es insuperable. Espero que con el tiempo puedan recuperar y editar nuevos textos. ¿Porqué no una edición facsimilar de "Arturo" hecha en Argentina? (¡sólo hay que convencer a Arden Quin! o si no que se encargue Ramona y lo seduzca). Saludos y gracias nuevamente por este hallazgo.

Marcelo Gutman

R.de r: Gracias por la idea, yo me encargo de todo. Hablo con Arden, consigo los fondos, controlo la imprenta y en breve tendrás una colección de libros de arte argentino casi gratis en tu casa.

ramona: me gustaría recibir en mi estudio la edición especial acerca de Tomas Maldonado. No sé como pagarles, en tal caso cuando la recibo. Gracias.

Lucas López

R.de r: ¿Sos Lucas, de Ácido Surtido? Para vos, pero sólo para vos hay una. Llamá.

ramona semanal Quiero saber a quien debo enviarle un material que me interesaría publicar, y tambien a quien se le envía la informacion de un nuevo espacio de arte y gacetilla de muestra. Gracias,

Estela Zamarripa

R. de r.: en www.ramona.org.ar hay un link que dice "para informar una muestra". Clic y voilà...

Amigos de Ramona Soy pintor y les invito a conocer mi mi site www.athornton.com.ar donde se pueden ver imágenes de mi trabajo (pinturas, dibujos, etc y CV.), espero les interese y puedan pasar el dato. Saludos!!

Alejandro Thornton

Admirados amigos de Ramona: Estoy dirigiendo hace tres años el Centro Cultural Paseo Quinta Trabucco, de la Municipalidad de Vicente López. Suelo decir, con sorna, que es uno de los últimos espacios públicos que quedan en la Argentina. Todas nuestras actividades son de

entrada libre y gratuita, y no podemos tener ni cooperadora. Nos dedicamos con preferencia a las artes visuales, pero no sólo a eso. No podemos suscribirnos a "Ramona". Pero sería muy importante para nosotros si pudiéramos tenerla en donación, o canje, para difundirla y proponerles algunas actividades en común. Espero sepan, y puedan, comprendernos. Que la vida nos sostenga en la palma de su mano. Cordiales saludos,

Rodolfo Alonso

R. de r.: Ya suscribimos al Centro Cultural Quinta Trabucco. Estoy buscando amantes para que paguen las suscripciones de instituciones como la que dirigís, pero no vino nunca nadie. Ricos eran los de antes (siglo XV).

A quien corresponda:

Quisiera poder contactarme con Uds., podrían indicarme por esta vía a que N° de teléfono los puedo llamar.

Espero vuestra pronta respuesta. Saludos,

Verónica

R. de r.: Preferimos el email, porque no hay personal fijo para atender el teléfono: ramona@projectovenus.org

Ayudemos a los curadores!

Este escrito es acerca de la experiencia personal y la de otros artistas en la realización y concreción de exhibiciones, y las situaciones inaceptables (en otros contextos) que tenemos que padecer.

Las situaciones mencionadas anteriormente no tienen relación alguna con la falta de espacios o cuestiones presupuestarias, sino que se relacionan con el concepto de la función y de lo que es ser curador en Buenos Aires. El motivo que produjo mi inquietud por escribir estas líneas esta fundado en la experiencia que viví durante el montaje de la última muestra en la que iba a participar, cuando solicité al curador ayuda para resolver problemas durante el montaje y encontrar soluciones juntos. Pero fue directamente claro que esperé de él más de lo usual. Durante una semana, cada vez que tuve contacto con el curador, estuvo claro que representaba una carga, que

estaba pidiéndole demasiado. Fue cuando decidí que, cuando no hay una contribución del curador que vaya mas allá de la selección del artista y colgar la obra en la pared, es tiempo de desistir de participar de la muestra. Quiero ser breve en esta parte del relato, ya que es una experiencia personal, y hasta podría afirmar que se trata de una "diferencia cultural". Pero la pregunta que surge es: ¿cual debe ser la función de un curador? Yo soy de Holanda, donde exhibo periódicamente, pero también organizo diversos eventos para un público numeroso. Y no nos autodenominamos "curadores", pero hacemos mucho trabajo físico y discutimos para lograr una presentación adecuada. Y nos ponemos a disposición del artista. Cuando trabajás con curadores profesionales, te das cuenta que ellos tratan de hacer lo imposible para que la muestra sea posible. Y generalmente los curadores jóvenes no reciben ninguna paga por su trabajo a j o .

Después de vivir en Buenos Aires por casi dos años, tengo muchas preguntas:

¿Por qué hay un montón de artistas buenos, pero no hay tantas muestras buenas? Demasiadas veces veo obras buenas mal presentadas. Es momento de preguntarse qué hace el curador acá. ¿Estará muy ocupado en tareas meramente administrativas?. Paso a paso entiendo mas de esta estructura social que se refleja en la actividad artística. La falta de transparencia y discusión pública, las fuertes relaciones de jerarquía y las formas de clientelismo.

Como en la política, hay gente en la escena artística donde sus intereses personales son desvergonzadamente más importantes que el desarrollo del arte. Sé que no existen muchas posibilidades, pero no es que no las haya en Buenos Aires. Quizás ese poco no es utilizado lo suficiente. El deseo de concretar lo imposible no existe muchas veces. Pero este no es otro "que se vayan todos". Trabajar con un buen curador es una experiencia donde la obra puede enriquecerse, y un momento que no quiero ni desperdiciar ni extrañar. Pero esta experiencia (para el curador) va más allá que la de seleccionar artistas y publicar un catálogo. No sólo hablo de un apoyo práctico y funcional, sino también de discusiones profundas durante el tiempo previo al montaje de una muestra.

¿Por qué los artistas permiten ser tan dependientes de curadores e instituciones que no pueden ofrecer lo mínimo a ellos y a su obra? ¿No deberíamos ayudar a los curadores a entender que ellos pueden dar un aporte esencial a la presentación de una obra? Deberíamos ayudar a los curadores a preguntarse qué es ser un curador: ¿una posición, o una responsabilidad?

Matthijs de Bruijne

R. de r.: gracias Matthijs. Valientes es lo que necesitamos.

.....

ramona: te reenvié la nota de Juan Perone sin advertir que estaba sin firma. Me refiero a la nota sobre Bienal Venus y particularmente sobre la instalación de Mariela Palmieri.

Hace unos cuantos números, más de un año atrás, Juan mandó otra sobre el Salón de Arte Sacro de Tandil y el escándalo que se armó por la irrupción de la vanguardia en territorio tan conservador. Esa vez con firma.

Juan tiene menos de 30 años y estuvo unos meses en un taller que me encargué de destruir porque nada tenía que enseñarles a los 4 valientes que me pagaban unos pesos difíciles de conseguir por divertirse conmigo en mi casa en lugar de hacerlo en el bar.

Como viste por la nota, la tradición tandilense de dar cada tanto un buen prosista interesado por las artes plásticas sigue en pie. Juan leía en casa unos cuentos bellos y un tanto herméticos. Lo único sensato que creo que le dije es que sería mejor para él desprenderse y desorbitarse del planeta borgiano y derivar lo más posible de esa influencia a la vez enriquecedora y algo enajenante según mi opinión que prefiere a veces lo brutal a lo refinado. A Juan por lo visto le ha ido muy bien sin mi taller y esta nota me pareció una muy buena transacción entre su Borges leído (y conservado) y su propio planeta(vivido). Por eso te la mandé.

Sé que te gustó mucho y se la atribuíste a un escritor. No te equivocaste.

chauchi, dipinius

R. de r.: ya saben... Perdón Juan Perone, queda aclarada la autoría de la nota sobre

direcciones

Alianza Francesa (Centro)	Av. Córdoba 946 PB°	LU-VI: 9-21; SA: 9-14
Alterra (Pinamar)	Martín pescador y Av. Shaw	LU-DO: 10-13, 18-24
Banco Ciudad	Rivadavia 2479 hall central	
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	LU-VI: 15-20
Cabaret Voltaire	Bolívar 673	
CC Borges	Viamonte y San Martín	LU-SA:10-21; DO: 12-21
CC Recoleta	Junín 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
Centro de Arte Moderno (Quilmes)	Av. Dorrego 176	LU-SA: 10-12, 16-20:30
Centro de Museos de Buenos Aires	Av. de los Italianos 851	LU - VI: 12:30 - 21
Colección Alvear	Av. Alvear 1685	LU-VI: 11-21
Cromatica (San Isidro)	Int. Tomkinson 2940 Local 11 2	
Doque (Barcelona)	Joaquín Costa 47 , Bajos 1	MA - SA: 11 - 14; 17 - 20:30
Elsí del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20: SA: 11-14
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MI-DO: 16-21
Espacio Vox (Bahía Blanca)	Zeballos 295	JU-DO: 17-20
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
Fotogalería del Teatro San Martín	Av. Corrientes 1555	LU-DO: 10:30-22
Fundación Proa	Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Fundación de Arte Cerámico Internacional	Honduras 4642	JU-SA: 18-22
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
Lomo	Costa Rica 4661	
Luisa Pedrouzo	Arenales 834	LU-VI: 11-20, SA: 11-13
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
MNBA	Av. Del Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19:30; SA-DO 9:30-19:30
Mosto & Rojas Arte	Paraguay 934 1° G	por entrevista
MOTP (Mar del Plata)	Rawson 3550	LU - SA: 17 - 20:30
Municipalidad de 3 de Febrero (caseros)	Juan Bautista Alberdi 4840	LU - VI: 8 - 16
Museo Castagnino (Mar del Plata)	Villa Ortiz y Basualdo	LU - SA: 17 - 23
Museo de Arte Moderno	Av. San Juan 350	MA-VI: 10-20, SA-DO-FE: 11-20
Museo Nacional de Arte Decorativo	Av. Del Libertador 1902	LU-DO: 14-19
Paellón 4	Uriarte 1332	LU-DO: 16-20
Palatina	Arroyo 821	LU-VI: 10-20:30; SA: 10-13
Proyecteds (España, Barcelona)	Pje Mercader 8 baixos 1	MA - SA: 11:30 - 20:30
Restó 420	Cabrera 5127	MA - DO: 19 - 24
Sociedad Científica Argentina	Av. Santa Fe 1145	LU-VI 15-20
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/85	MA-VI: 14-2; SA-DO: 17-2
Torre Monumental	Av. del Libertador P. F. Aérea Argentina	MI-SA: 12-19
Van Riel	Talcahuano 1257 PB	LU-VI: 15-20, SA: 11-13
Vermeer	Suipacha 1168	LU-VI: 11-19, SA: 11-14
Zurbarán	Cerrito 1522	LU-VI: 10:30-21; SA 10:30-13

muestras mayo/julio

Aitala, Benjamín	CC Islas Malvinas	Técnicas varias	15.5 - 30.5
Arte Abstracto Argentino	Fundación Proa	Pinturas/esculturas	24.5 - 20.7
Artistas varios	Ctro. de Museos de Bs. As.	Esculturas	21.5 - 9.6
Artistas varios	Museode Arte Decorativo	Objetos	5.4 - 25.5
Artistas varios	Museo de Arte Decorativo	Pinturas	5.4 - 25.5
Artistas varios	El Ajedrez	Pinturas	1.5 - 1.6
Artistas varios	Museo de Arte Moderno	Pinturas	8.5 - 8.6
Artistas varios	CC Recoleta	Pinturas	8.5 - 8.6
Artistas varios	CC Recoleta	Objetos	23.5 - 8.6
Artistas varios	Maman	Técnicas varias	1.6 - 30.6
Astorga, Lacarra, Lascano y otros	Fund Klemm	Instalaciones	22.4 - 22.5
Bairon, Elba	Luisa Pedrouzo	Papel	23.4 - 23.5
Barragán, Claudio	CC Recoleta	Objetos	22.5 - 16.6
Beorlegui, Iñaki	CC Recoleta	Pintura	23.5 - 8.6
Bianchi, Diego	Boquitas Pintadas	Instalacion	2.5 - 2.6
Burone Risso, Enrique	Zurbarán	Pinturas	20.3 - 20.5
Calí, Marta	Museo de Arte Moderno	Pintura	8.5 - 8.6
Chiappe, Sarasola y otros	CC Borges		9.5 - 9.6
Coirini, Alejandra	Liberarte	Pintura	13.5 - 13.6
Dalí, Salvador	CC Borges	Grabados	7.5 - 7.6
Darlenzo, Miguel	Palais de Glace	Pinturas	7.5 - 7.6
De Loof, Sergio	Belleza y Felicidad	Técnicas varias	16.5 - 16.6
Dragone, Ana	Suipacha		14.5 - 14.6
D'Amelia, Viviana	Espacio Ecléctico	Técnicas varias	7.5 - 8.6
D'ippólito, Norma	Galería de la Recoleta GR	Esculturas	29.4 - 8.6
Eguía, Passolini, García Sáenz	Fondo Nacional de las Artes	Pintura	13.5 - 13.6
Elizalde, Patricia	El Camarín de las Musas	Pintura	28.5 - 18.6
Erzia, Stephan	Museo Fernández Blanco	Esculturas	15.4 - 1.6
Esnoz, Manuel	Dabbah Torrejón	Técnicas varias	22.5 - 5.7
Etchegoyen, Raiteri, Roveda	CC Borges	Técnicas varias	3.4 - 20.5
Fernández, Pepe	Auditorium de Quilmes	Fotografía	16.5 - 16.6
Ferrari, León	Museo de Arte Moderno	Dibujos	8.5 - 8.6
Gai, Silvia	Fund Klemm	Objetos	22.4 - 22.5
Godoy, Fernando Martín	Liquidación Total (Madrid)		9.5 - 30.5
Golubinsky, Liliana	CC Recoleta	Pintura	5.5 - 26.5
Grandal, Lila	El Camarín de las Musas	Esculturas	28.5 - 18.6
Grinblat, Julio	Ruth Benzacar	Fotografía	4.6 - 12.7
Grupo P/A	CC San Martín	Fotografías y objetos	21.5 - 17.6

Guerrieri, Sobrino, Calmet	Braga Menéndez Schuster	Pinturas	15.4 - 20.5
Feria de galerías Arte Ba 12°	La Rural	Técnicas varias	14.6 - 22.6
De Caro, Vilela	Alberto Sendrós	Técnicas varias	15.5 - 15.6
Gurrieri, Blas	Alicia Brandy	Esculturas	8.5 - 24.5
Henríquez, Graciela	Te Mataré Rodríguez	Pintura	12.5 - 25.6
Harte, Miguel	MNBA	Obras 1989-2002	29.5 - 15-7
Herce, Daniel	CC Recoleta	Pintura	29.4 - 30.5
Iacopetti, Lido	MACLA (La Plata)	Pinturas	9.5 - 9.6
Imola, Fabiana	CC Rojas	Pintura	14.5 - 18.6
Kosice, Gyula	CC Recoleta	Arte Digital	8.5 - 29.6
Kuitca, Guillermo	MALBA	Obras 1982-2002	6.6 - 18.8
Lippi, Franco	CC Borges	Pintura	1.5 - 30.5
Neumann, Dominguez y Hufmann	CC Borges	Objetos, dibujos, Neon	20.5 - 20.6
López Castan, Alejandra	CC Recoleta	Fotografía	6.5 - 10.6
Luna, Olga	CC Recoleta	Acción	15.5 - 25.5
Luza, Máximo	CC Borges	Esculturas	1.5 - 30.5
Mariategui, Laura	Rosario (Rosario)	Técnicas varias	9.5 - 3.7
Masoch, Carlos	Del Infinito	Técnicas varias	24.6 - 24.7
Melcon, Miguel	A.C Pestalozzi	Pinturas y Dibujos	6.5 - 6.6
Millán, Mónica	Luisa Pedrouzo	Técnicas varias	28.5 - 21.6
Mouján, Marcela	CC Recoleta	Pintura	30.4 - 30.5
Muñoz, Ezequiel	Belleza y Felicidad	Fotografía	16.5 - 16.6
Ohtake, Tomie	Ctro. de Estudios Brasileiros	Pinturas y grabados	8.4 - 23.5
Oñatibia, Silva, Yoia	Elsi del Río	Fotografía	6.5 - 7.6
Orallo, Ana	Isidro Miranda (San Isidro)	Pinturas y Dibujos	22.5 - 5.6
Pagani, Fernando	Sheraton (Mar del plata)	Pintura	2.5 - 2.6
Pagés Frascara, Horacio	Fundacion Salta (Salta)	Pintura	13.5 - 30.5
Reinoso, Pablo	Ruth Benzacar	Performance	30.4 - 31.5
Res, Trímboli, Jitrik	MALBA	Fotografías y pinturas	16.4 - 26.5
Rubinich, Creus	La manufactura papelera	Fotografía	10.5 - 31.5
Sastre, Martín	Ruth Benzacar	Performance	30.4 - 31.5
Serrano, Pablo	MNBA		1.4. - 31.5.
Siquier, Pablo	Ruth Benzacar	Pinturas	4.6. - 12.7.
Trama, Daniel	Torre Monumental	Fotografía	3.4 - 25.5
Tubío, Daniel	Foto Club Argentino	Fotografía	5.6 - 2.7
Vionnet, Inés	Principium	Pinturas	22.5 - 21.6
Vizcarra, Sergio	Sylvia Vesco	Técnicas varias	7.5 - 2.7
Wolinsky, Manuel	CC Recoleta	Pintura	6.5 - 25.5

ramona sigue abriéndose a sus amantes

Por unos pocos billetes me entrego a diversos amantes. Gracias a esos pesitos recibirán suscripciones gratuitas las bibliotecas públicas, museos y espacios de arte del interior y también mis esperados corruptores.

PLATONICO \$120

2 suscripciones anuales (1 para el donante, 1 para bibliotecas)

FLIRT \$240

4 suscripciones anuales (2 para el donante, 2 para bibliotecas)

AFFAIRE \$480

8 suscripciones anuales (5 para el donante, 3 para bibliotecas
+ publicidad en ramona)

CALENTURA \$960

16 suscripciones anuales (10 para el donante, 6 para bibliotecas
+ publicidad en ramona)

QUERIDA \$1920

32 suscripciones anuales (22 para el donante, 10 para bibliotecas
+ publicidad en ramona)

Todos los amantes recibirán también obsequios de ramona.

Formas de pago: efectivo, transferencia o cheque

Comunicarse con Milagros a: ramona@proyectovenus.org

o dirigirse a Bartolomé Mitre 1970 5° B

de lunes a viernes de 10 a 14.