

34

ramona

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

\$5 (o 5 venus)

buenos aires, septiembre, 2003

- Entrevista a Susan May (Tate Modern) por Cristian Segura
- Dossier Dipi
 - > Las lentejas de Grippo
 - > Bienal Venus (más comentarios)
- ¿Qué sapa con la SAAP? por Mariano Oropeza
- Kuitca, el moderno por Mario Gradowczyk
- Repercusiones luxembúrgicas
 - > What are you talking about por Nicolás Guagnini
 - > Discusiones, confrontes y enrosques por Leonel Luna
- Multiplicidad revisitada
 - > Bailando en los bordes por Suscripción
 - > Variedades de lo mismo y de lo otro por J. Fernández Vega
- Sempiternas espirales del pop por R. Cippolini
- Karma de Ejercicio Plástico por Cristina Rossi
- Entrevista a Martí Perán por Gustavo Marrone (desde Barcelona)
- Política de las artes por M. Lo Pinto y J.C. Romero
- Artista curadora: Gachi Hasper y el proyecto Sala 2 en el Borges
- Debate en el Palais de Glace sobre arte político en los '60 con:
 - Yuyo Noe - Horacio Zabala - Mario Mollari - Graciela Carnevale
 - Roberto Jacoby - León Ferrari - Ana Longoni - Margarita Paksa -
 - Alberto Giudici y público entusiasta.
- El diccionario de Daisy
- Timo Berger desde Berlín y mucho mas...

Esperando al Malba...

revista de artes visuales
n° 34 septiembre de 2003
Una iniciativa
de la Fundación Start

Editores

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cipollini

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

Willy Goldschmidt / Alejandro de Ilzarbe

Dpto. Diseño Fundación Proa

Secretaría General

Milagros Velasco

ramona semanal en la web

Editor

Roberto Jacoby

Implementación web

Alejandro Balbi

Producción

Milagros Velasco

Equipo web

Silvia Leone

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

- 3 Editorial
- 5 What are you talking about?
Por Nicolás Guagnini
- 7 Discutámonos, confrontémonos,
enosquémonos
Por Leonel Luna
- 10 La terrorífica caja negra
Por Marcelo Lo Pinto y Juan Carlos Romero
- 13 (Sin título)
Por Suscripción
- 15 Entrevista a Martí Perán
Por Gustavo Marrone
- 20 Los sesenta casi a los sopapos
Mesa redonda
- 43 Sempiternas espirales del pop
Por Rafael Cipollini
- 52 Los miembros actuales de la SAAP
¿representan el espectro del arte
contemporáneo y a sus actores?
Por Mariano Oropeza
- 58 Guillermo Kuitca, un adalid
de la modernidad
Por Mario H. Gradowczyk
- 62 Berni forever
Por Cristina Rossi
- 66 Los desconocidos de siempre
Por Gachi Hasper
- 68 A la pipetua con el foco!
Por Jorge Di Paola
- 69 Tandil como obra de arte
Por Jorge Di Paola
- 71 Las lentejas de Grippo
Por Jorge Di Paola
- 74 Alltag und Vergessen – Argentinien 1976/2003
Por Timo Berger
- 77 ¡Uy! este es un trabajo muy emocionante
Por Cristian Segura
- 82 Más y más variedades de lo mismo
y de lo otro
Por José Fernández Vega
- 86 Pequeño Daisy Ilustrado
Por Diana Aisenberg
- 86 Cuanto ego mamma mia!
Por Graciela Römmer
- 91 Cartas de lectores
- 94 Direcciones

El pasado ya no es lo que era

La materia de la Historia, por supuesto, ya no es el pasado. En rigor de realidad nunca lo fue: la Historia es la suposición de un presente cuyo pasado se reinventa con cada lectura. Es claro que no existe uno, sino avalanchas de pasados intentando reconfigurar el *ahora inmediato*. Y sus pócmas mágicas de transformación, sus armas alquímicas, las que intentan y pugnan por atropellar cada pista de lo inmediato para distraerlas en devenires insospechados adolecen de un tremendo efecto boomerang. Nos encanta decir que, una de las materializaciones de este efecto boomerang se llama **ramona**.

Un rastro puede ser una obra. Es saludable que así sea. Y aplicados como creemos ser, pensamos, porque nos gusta, en una pieza notable, como el *Yaguareté*, de Agustín Inchausti, a la que recordamos haber visto en el catálogo del *Tao del Arte*, muestra curada por Guimier Maier para el Centro Recoleta en 1997. Ni perezosos ni desdichados, corremos hasta nuestra biblioteca en busca de un libro que leímos hace por lo menos ocho años. Se titula *El arte en un tiempo sin dioses*, y su autor, al que respetamos como se lo merece (además

de ser muy famoso) se llama Jorge López Anaya. Como creemos recordar que ahí se ensaya sobre la obra que nos ocupa, así que hojeamos hasta dar con la cita (pág. 110):

"(...) Esta reconsideración del arte es pertinente frente a numerosas exposiciones recientes, como la de Agustín Inchausti, un joven artista nacido en Buenos Aires en 1970, cuyos trabajos – ajenos a los estereotipos de las 'artes plásticas' – introducen clandestinamente en el espacio del arte ridículos clichés del más vulgar kitsch. (...) Estas cursilerías de plástico y cartón pintado responden a las fantasías y deseos de un artista que se construye su propio paraíso, de un artista que entre un paisaje del muy comercial Fader y un jagareté de plástico opta por el jagareté. Es posible que esta muestra inquiete a muchos que sin saberlo admiran el kitsch. Pero se trata de los devotos del otro kitsch, no del popular y espontáneo de los patitos pintados toscamente, sino del kitsch pomposo: el falso arte, que no es sino lo que suele denominarse 'arte industrial', que se representa en el mercado como gran arte. Por ello es posible inferir que la muestra, plena de sentidos, posee una última significación profundamente ética".

Vaya, vaya. La lectura nos hace discutir entre nosotros. ¿Qué es esto de **kitsch ético**? ¿Será lo contrario a un **Kitsch sin ética**? ¿Cuántas variables del Kitsch existen? ¿Tantas como para diseñar universos enteros? ¿O es que poco a poco nos fuimos convirtiendo en Tántalo y todo cuanto miramos terminamos por ver bajo los sempiternos atributos del Kitsch? ¿Estando kitschificados? Posiblemente no estaríamos tan sumidos en la perplejidad si quien esto afirma fuera alguien distinto al padre del término **arte light**. (Si resulta cierto que, como escuchamos alguna vez, una de las labores más insignes de cualquier crítico consiste en instalar un concepto, el autor del libro que citamos, tan sólo por este gesto, ya tiene asegurada su parcela en la eternidad crítica). Un poco apresuradamente, convenimos (aunque seguimos debatiendo – pues estos son tiempos de debate y no de irreflexivas adhesiones-) en que hay dos instancias del pasado que, por sencilla dialéctica (pues sí, estamos hegelianos) nos fabricaron un presente poderoso (y frondoso y, citando a una amigo nuestro, con muchos otros adjetivos que terminan en **oso**).

Así es: pues siguiendo los términos del elogio crítico, arribamos, no sin esfuerzo, a la siguiente fórmula: [**cierta continuidad del**] ar-

te light + kitsch ético (pues adoramos el mural playero del local) = **Belleza & Felicidad**. Parecería que algo entendimos. Aunque ¿no es que la síntesis a la que llegamos es puro formalismo, por ende, la antítesis del **arte comprometido**? ¿No nos cansamos de escuchar que el **arte guarango** (ahora deberíamos aclarar: **post – guarango**) que Pierre Restany reseñó por la misma época del libro que leímos, obliteraba y declina **toda la verdad** de un **arte de denuncia**, un **arte jamás banal**, **pleno de contenido**? ¡Ah, que raro el Señor Hegel! Todos los conceptos del pasado nos empujan al tren fantasma de lo urgente. **No hay cuchillos sin rosas** (Guardia Vieja 4237), nuevo reducto de Laguna, Cucurto y Barilaro ¿será la aproximación a una nueva síntesis? ¿O vendría a ser algo así como el flamante cielo proletario poscapitalista? ¿Volvemos a Fukuyama y retozamos en la planicie de los tiempos? ¿Cómo definir lo que vimos? ¿**Arte light kitsch ético rosa comprometido post-guarango ahora luxemburguizado**? Estimadísimo Don Jorge, a usted rogamos ¿podría iluminarnos en este berenjenal? ¡Ni el pasado parece ser el que era!

Ramón & Ramón
editores

What are you talking about?

Los de afuera son de palo

Por Nicolás Guagnini
(Harlem, mayo 2003)

El visionario Jorge Gumier Maier incurre en una alucinación. En su acostumbrada división taxativa entre artistas insinceros y sinceros, falsos y verdaderos, el espacio originalmente ocupado por los chorristas expresivos ochenteros paso a ser ocupado por "artistas que producen obras sobre la miseria para agradar a los curadores de afuera". Si bien es siempre más fácil otorgar credibilidad a alguien que trabaje con el patio de su casa barrial o los recuerdos de la peluquería familiar, erradicar absolutamente la presencia explícita de lo político y social, categorías que naturalmente se prestan a lo panfletario, implica suponer que tales temáticas no forman parte de la realidad y sensibilidad "verdaderas" de ningún artista.

La segunda parte de la repetida afirmación, que se refiere a "los curadores de afuera", es igualmente maniquea. Puede verificarse tal presión en Río, Ciudad de México o La Habana. Gracias a la realización de Bienales, los lazos culturales y económicos con los EEUU propios de países limítrofes o grandes, y la consagración internacional de artistas claramente legibles en términos de representación identitaria (Lygia Clark, Oiticica, Orozco, Kcho), una serie de curadores internacionales regularmente viaja a esas ciudades a descubrir carne fresca para insertar en mercados y circuitos. No es el caso de Buenos Aires, que

está para bien y para mal caída del mapa hace un par de décadas. Las escasas apariciones internacionales de artistas argentinos se deben a esfuerzos individuales. No hay un mercado o una red institucional que promueva la visita o el interés de curadores extranjeros en forma regular y efectiva.

Por otra parte, desde la raíz gauchesca de la discusión identitaria, la imposibilidad de formular claramente una identidad folklorizable y empacable acompaña la producción cultural nacional desde la generación del ochenta (me refiero a 1880). Una vez más, releer "El escritor argentino y la tradición", un ensayo (¿o manifiesto, Rafael?) clave de Borges. Los curadores o cualquier otro que vaya a Bs. As. a buscar algo fácilmente legible y exportable se irá con las manos vacías. La cultura argentina, al igual que el peronismo, es inexplicable, compleja, confusa, rica y perversa.

Lista tentativa de algunos artistas que NO salieron del Rojas

Pablo Siquier
Jorge Macchi
RES
Ernesto Ballesteros
Nicola Constantino
Dino Bruzzone
Claudia Fontes
Iuso
Rosana Fuertes
Daniel Ontiveros
Lucio Dorr

Leandro Erlich
Mónica Girón
Max Gomez
Judi Wertheim
Graciela Sacco
Gabriel Valansi
Marcelo Grossman
Fabio Kacero
Fabiana Barreda
Ale Seber
Yo

¿De qué estamos hablando?

Toda vez que el arte se vuelve cultura hay un proceso de legitimación, con la consiguiente construcción de poder. Hubo Jacobis, Gumierys, Miliyos y Montequines en Atenas y en Esparta, en el Sacro Imperio Romano Germánico y en la República Francesa, en Tikal y en Babilonia, entre pompiers y vanguardistas, entre zulues y pigmeos. Los que ocuparon el lugar legitimador siempre fueron un poco justos y un poco arbitrarios, personalistas e ideológicos, jodidos y prohombres. Es la naturaleza del poder. El mismo eterno retorno corre para los disidentes, los solitarios, los olvidados, los protestones. Hace unas semanas fui jurado de un premio de videoarte centroamericano en San José de Costa Rica. Me divertí constatar que el mundo del arte de Tegucigalpa es tan venenoso y competitivo como el de Londres. Las peleas son las mismas, los argumentos idénticos, la danza de inclusiones y exclusiones similares, las maldades homólogas, en el tiempo y el espacio, en la historia y la geografía. Sin em-

bargo, hay algo que no es idéntico, que es único, excepcional, que recurre pero es siempre nuevo: el arte. La obra.

Leyendo los números recientes de ramona nos enteramos de las deficiencias del modelo constelatorio propuesto por una determinada curadora. Los sesudos, bien leídos y articulados autores podrían bien gastar su valioso caudal en finalmente teorizar las utopías rioplatenses. También nos informamos sobre los flirteos de Romero Brest con el PC, o las intenciones y posiciones del curador de la última Documenta. No aprendemos nada, sin embargo, sobre la diversa, compleja y pionera obra de León Ferrari. Pareciera que nadie se abstiene de analizar con detalle minucioso los mecanismos legitimadores del Rojas. Mientras tanto, una década de producción extraordinaria de Pombo, Harte y Gordín languidece sin un solo estudio crítico de peso. Los ensayos de los catálogos no pasan de 1500 palabras y dos ideas, con suerte. Sabemos con exactitud de meses el grado de poder que Jacoby o Suárez detentaron en la década pasada. Sus casi cuatro décadas de producción significativa no tienen un libro que permita estudiarlos en profundidad. Mas aún, Grippo y Bony se pusieron el sobre todo de madera sin que un solo texto fundante analizara sus producciones con extensión y profundidad. Bobby Aizemberg tocó el arpa un quinquenio para que un volumen de mediano grosor atestiguara su misterio. Pero sobre los mecanismos de legitimación y los puntos de vista de los curadores la tinta corre, y llega al río.

Discutámonos, confrontémonos, enrosquémonos

Por Leonel F. Luna

Después de presenciar el encuentro y debate en el Malba titulado arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo, si hay algo que quedó explícito fue comprobar la enorme necesidad de diálogo y debate de ideas entre artistas, que la convocatoria surja de una supuesta pero no lograda "confrontación" entre proposiciones estéticas divergentes y contrapuestas solo sirvió para demostrar una vez mas que a la hora de la hora todos parecemos querer lo mismo, constituir pensamiento propositivo para que proyectos culturales (que por definición también son políticos) se constituyan en un sistema de construcción de sentido frente a nuestro propio contexto. así queda claro que proyectos como Venus (por ser uno de los presentados esa noche) es también deliberadamente político interfiriendo los grados relacionales y promoviendo alternativas informales de intercambio dentro de una comunidad que busca otras formas de relacionarse e interactuar.

La cultura siempre representó para los regímenes totalitarios un peligroso refugio de librepensadores, volviéndose en objetivo de control represivo como el que vivimos desgraciadamente durante la última dictadura, lo

que demuestra no solo la influencia y alcances de los proyectos culturales sino también su alcance político que es el marco en el cual desarrollamos nuestro trabajo.

La visión de unos enriquece y construye la del otro, jugar a los opuestos pareciera no tener sentido cuando se comparten los mismos objetivos, pero vale la conocer y tomar en cuenta los diferentes procedimientos que muchas veces son en si mismo acciones artísticas que desde la autogestión generan sus propios espacios de interacción.

Cuando estas divergencias de juegos dialécticos son aprovechados por puros intereses de mercado y viles oportunismos mediáticos, es cuando distinciones de liviano, o comprometido, rosa, rojo o verde son absolutamente intrascendentes sobre todo si con ello se intenta introducir reacciones de tono sexista, en lo que sí hay unánime acuerdo es en no dejarnos imponer motes que distingan otro decenio en procura de legitimar rápidamente producciones de sentido "a medida".

Los artistas muchas veces aplicamos la intuición por sobre el inmediato presente desarrollando la obra en permanentes variaciones entre la introspección y la reacción. un buen ejemplo de ello puede verse en gran parte de

las obras que se vieron durante la década pasada tan puestas en discusión en estos últimos tiempos, en un perverso espejo de lo que vemos sucede con nuestra clase política.

El mal llamado "arte Light", y que denomina por lo general a una buena parte de la producción de artistas exhibidos en el rojas durante la década pasada y la de otros, pareciera querer apuntar a vaciar de contenido y legitimidad sobre el fundamento de ser toda una operación calculada por dos o tres operadores de turno y un mercado complaciente, subestimando las propuestas individuales de los propios artistas y sin poder reaccionar ante propuestas visuales que dejaron una impronta tan valiosa como única y silenciosa. Hoy no se puede intentar entender el arte de los noventa sin antes apreciarlo.

Decir que los noventa fueron "light" es tautológico, es pretender ordenar un decenio y simplificar un enorme caudal de producción artística en un reduccionismo que deja de lado cualquier análisis sobre valores plásticos cerrando así su dimensión crítica a aspectos de legitimación y sexismo. Las discusiones sobre los problemas de legitimación en el medio artístico son un pendiente que no solo involucra a los artistas, sino también a curadores, críticos operadores culturales y directores de instituciones dedicadas a las artes vi-

suales, de otra forma solo tendremos visiones fragmentarias que solo mueven las aguas sin ir mas allá, pero lo mas peligroso de este ejercicio es que nuevamente se funda en un sistema de exclusión. ¿Será que ya habremos incorporado tan bien ese juego perverso de legitimar excluyendo y de imponer ideas propias denostando lo realizado por otros? después de diez años parece ser que llevamos encima una marca política que costará esfuerzo deshacer.

Tal vez podamos dejar de ser espectador del desastre, incorporando las valiosas experiencias de otros para construir otras o mejorarlas multiplicando las propuestas. Parece fácil hablar de la producción de estos últimos diez años refiriéndose a ello como liviano o "Light" (como si se tratase de un tipo de gaseosa), pero el arte de los noventa no nació precisamente de la comodidad sino del desengaño, es imposible medir su vitalidad por su silencio. Le tocó ser un arte ensimismado, mas próximo quizás al descreimiento, sacrificado por su apariencia es sin embargo un arte que no se parece a nada anteriormente.

No faltan razones para entender que como una réplica al entorno político y social que marcó la década, se gestó una desconfianza crónica y que paulatinamente llevó al uso de recursos tan vanos como aparentemente tor-

pes, negando inclusive su propia naturaleza como objeto. es un arte signado por la alienación de la apariencia, que no era otra cosa que la voluntad de búsqueda de su propia autonomía; sin embargo toda la producción de esos años desplegó un inusual caudal de métodos, materiales y procedimientos tienen gran importancia y marcan una distinción entre los juicios de valor estético y procedimientolúdico.

La obra ya no se construye, sino que se elabora como una construcción que debe ser lo mas fiel a si misma, y a los materiales que emplea sin necesidad de "comunicar" nada por medio de ella. La posibilidad de entender el arte como no-arte sigue abierta, no hay reglas al respecto, no hay nada que nos permita hoy distinguir a partir de algún rasgo o característica aquello que es arte, de lo que no lo es. La mirada del otro.

Generalmente producimos nuestra obra aislados del hábitat del propio contexto que nos conmueve, pero a pesar de ello encontramos en él incontables y poderosos influjos que nos permiten transformarnos en verdaderos catalizadores de experiencias visuales, sociales y urbanas que interfieren y atraviesan el propio proceso de trabajo. Reflejo de ello fue lo acontecido en las jornadas de apoyo a los trabajadores de Brukman, donde La mirada del otro

recompone y le da sentido a nuestras intuiciones, por eso durante este tipo de encuentros y debates uno tiene la oportunidad de "medir" o componer a través del otro modificando o afirmando los campos de percepción propios y/o ajenos que constituye en definitiva el sentido mismo de nuestra experiencia como artistas El Diálogo y la confrontación de sentido se convierte entonces en una herramienta útil como una forma de promover el discurso de las ideas mas allá de la representación.

Confrontar con el otro no tendría por que paralizarnos, no significa poner en tensión esos mecanismos sino poner frente a frente y como en un espejo las diferentes formas de abordar un mismo problema. El hecho de que este diálogo exista, y que sea posible ya sea en una plaza o en un museo es una señal esperanzadora, ya que pone de manifiesto una voluntad propositiva que busca encontrar sentido dentro de nuestra propia sociedad.

También como artistas tenemos que seguir buscando la forma que nos permita constituirnos en verdaderos habitantes mas que en ociosos huéspedes permanentes, y como individuos capaces de visualizarse en conjunto mas allá de límites y diferencias proponiendo nuevas experiencias para atreverse a pensarse de modo diferente.

La terrorífica caja negra

Por Marcelo Lo Pinto y
Juan Carlos Romero

Parecería que aquellos valores que nosotros, en nuestra formación, hemos adquirido como los valores a seguir en nuestra práctica artística, ya no existen, o mejor dicho no son tenidos en cuenta por los círculos que otorgan prestigio. Nos resulta difícil diferenciar cuando en una determinada situación, de lo que se trata es de algo verdaderamente artístico, o un espectáculo mas, en esto que Guy Devora y los situacionistas llamaron la "sociedad del espectáculo".¹ Intentamos no adoptar una posición nostálgica con respecto a lo que el ARTE fue, o decir en el peor de los casos "Artistas eran los de Antes". Pero si bien consideramos positivo "cierto" renegar de lo establecido, ya que de lo contrario, solo nos quedaría repetir hasta el hartazgo, las fórmulas o procedimientos que fueron eficaces en la historia, que negaría de por sí la posible aparición de lo nuevo; creemos que no es fácil discernir cuales son las formas artísticas que se puede decir que "fueron", ya que por lo menos en apariencia, en lo que hoy comúnmente se llama arte, nada parece quedar excluido. Todas las formas artísticas que nos precedieron, más todo lo que está por venir forman parte de esta gran ensalada de imágenes en que se habría convertido nuestra época.

Hoy nos encontramos en una situación² en donde no podemos saber como se estructuran los elementos que se nos presentan a la experiencia, en donde intentamos encontrar su particular modo de accionar y donde es precisamente esto último, su estructura, lo que nos aparece como particularmente escurridizo.

En cualquier salón, convocatoria o exposición, conviven sin problemas aparentes: Abstrac-

ción Lírica, Abstracción Geométrica, Art Brut, Art-Lenguaje, Arte Cinético, Arte Conceptual, Arte Ecológico, Arte de Sistemas, Arte Pobre, Arte Programado, Expresionismo Abstracto, Kitch, Happening, Informalintermedia, Mec Art, Minimal, Action Painting, Nueva Abstracción, Objetual, Op Art, Poesía Visual, Neofiguración, Arte Pop, Hiperrealismo, todas las variantes del arte digital y siguen los nombres; parecería que todo es cobijado dentro de dichas muestras; pero nuestra experiencia cotidiana nos señala lo difícil y trabajoso que se torna en nuestro medio conseguir espacios para exponer ya sean públicos o privados, ya sea por la cantidad de aspirantes en relación con lo reducido de la selección de los salones (en un salón Municipal "Manuel Belgrano" de 1200 trabajos presentados 1000 fueron rechazados, en el "Salón de Arte Sacro" de 1250 obras solo fueron aceptadas 80, en el catálogo salón del Banco Nación, se describe casi con orgullo que de un total de 600 obras presentadas solo 35 fueron seleccionadas), el Centro Cultural Borges solicita al artista un aporte de alrededor de \$ 3000 para la impresión de catálogos, el Museo Nacional solicita la "colaboración" del artista con una suma de "cinco dígitos" y hasta las gacetillas de los diarios parecen ser motivo de discriminación. Finalmente vemos que muchos de los objetos puestos en dichos ámbitos que suponemos de prestigio; no solo no nos gustan (lo cual no se si sería verdaderamente preocupante, en cuanto lo lábil de la categoría del gusto), sino lo que es peor aún, nos resultan indiferentes.

La caja negra

Lo cierto es que opera en las artes plásticas, aunque no se sepa como funciona, un cierto mecanismo de inclusión-exclusión. Esto sus-

citaría por lo menos, algunas de las siguientes preguntas: ¿Cómo y quiénes determinan qué artistas utilizan de manera válida una determinada propuesta? ¿Cómo funcionan los ámbitos formadores de prestigio? ¿Cuáles son las prácticas que debe realizar un aspirante a artista para ser considerado como tal? ¿Cuáles son las clases sociales en las cuales están formadas mayoritariamente el círculo de artistas?, ¿Quiénes son los que pueden vivir hoy "del arte"?

Partiremos de la siguiente hipótesis: suponemos una cierta "caja negra"; que no es lo mismo que decir una caja vacía, ya que en una caja negra se supone que hay algo que no se sabe como funciona pero que sí funciona. Esta caja negra, es la encargada de procesar todos los aspirantes a artistas (autodidactas, estudiantes, recibidos, etc.), y de nominar de alguna manera a quienes una vez clasificados, evaluados, procesados, reciclados, da el nombre de artistas.

Entonces la primera pregunta sería: ¿esta caja negra tiene algún nombre?

Vamos a definirla como "institución arte".

La institución arte, como la define Peter Bürger³, es "la clase o manera en que está regulado el trato de obras de este tipo (artísticas)* en una determinada sociedad, es decir en determinados estratos o clases de una sociedad". Más adelante dará una segunda definición como "aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan especialmente la recepción (consumo)* de las obras".

Pero hay algo que es interesante recalcar: la "institución arte" no debe ser tratada como un ente absolutamente exterior a nosotros, que conspira, de una u otra manera, para mantenernos sumergidos en su poder. Si no mas bien

debiese ser vista como el estado de la situación⁴ en la cual estamos inmersos, que si bien es cierto que este estado de la situación beneficia a algunos (los incluye), y desfavorece a otros (los excluye). De alguna forma nosotros también contribuimos en su reproducción, este punto es importante ya que nos obliga a vernos a nosotros mismos, hace que nos desplace-mos del lugar de víctimas, y nos posicionemos de manera activa en el interior de la situación que deseamos modificar.

Sigamos adelante, la institución arte estaría entonces actualmente compuesta por: museos, salones, concursos, academias, productores artísticos⁵, fundaciones, críticos, galerías, curadores, todos aquellos que gestionan lo posible en este campo de la cultura, o sea, tiene fundamental injerencia en la producción distribución y consumo de aquellos objetos a los que se denominan "Obras de Arte".

Otro punto importante a tener en cuenta es, que si bien existe un autor y un receptor, el "sujeto" del que la obra de arte es objeto está compuesta por la dupla autor-receptor. Siendo el mismo artista el receptor primero de su propia obra, estará sujeto, como cualquier otro espectador, de la ideología y las formas discursivas dominantes de su época.

Por lo tanto es condición implícita del hecho artístico el pensamiento en situación del arte en su totalidad; es decir, pensar los mecanismos operantes en la creación de objetos nuevos, en esa profunda relación individual con la materia y las formas simbólicas, pero a su vez pensar y pensarse como un espectador atravesado por una serie de discursos, hábitos y costumbres del momento histórico social en el cual actuamos y somos parte. A estas alturas creemos que esta suficientemente claro que como pensamiento nos referimos a un accionar indiferenciado entre teoría y práctica.

La terrorífica caja negra

Una tirada de dados

La situación imperante ha derivado en una sensación generalizada de injusticia, la misma puede ser interpretada como una pérdida de *capital simbólico*⁶ en el campo de las artes plásticas. Como pérdida de capital simbólico nos referimos a cierta pérdida de legitimidad de los mecanismos que en un campo determinado (en este caso el de las artes plásticas), constituyen en su operatoria los modos para la obtención de prestigio. De lo dicho se torna una condición indispensable modificar las prácticas que existen actualmente en la institución arte lo que implicará ni más ni menos que llevar a cabo una política de las artes plásticas. Esto no significa que el "tema" del arte debe ser la política, o una sutura política de lo artístico, sino que los artistas deben pensar y pensarse tanto a sí mismos como a sus pares en sus condiciones reales de existencia, sus conductas y prácticas que realizan dentro de dicho campo, y de qué manera contribuir para que la sociedad toda no pierda esta maravillosa forma de pensamiento que es el arte.

¹ "Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de **espectáculos**. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación". Guy Debord, "La Sociedad del Espectáculo", capítulo 1, tesis 1, en Internet en el "Archivo Situacionista Hispánico".

² Situación- Es toda multiplicidad consistente presentada, por lo tanto: un múltiple y un régimen de cuenta por uno o estructura. Alain Badiou "El Ser y el Acontecimiento" Ediciones Manantial, Buenos Aires 1999.

³ Peter Burgüer "Teoría de la Vanguardia", Ed Península, 1997.

*el entre paréntesis "artísticas" y "consumo" es nuestro.

⁴ Alain Badiou Ibid. Pág. 113,114,121.

⁵ Decidimos en este caso reemplazar los "artistas" por "productores artísticos" para que la función del arte no quede solamente dentro del campo institucional.

⁶ "Toda especie de Capital (económico, cultural, social) tiende (en diferentes grados) a funcionar como capital simbólico (de modo que tal vez valdría más hablar, en rigor de **efectos simbólicos del capital**)" cuando obtiene un reconocimiento explícito o práctico, el de un hábitus estructurado según las mismas estructuras que en que se ha engendrado. [...]el capital simbólico [...] no es una especie particular de capital, sino aquello en lo que se convierte cualquier especie de capital, es decir en tanto que fuerza, poder o capacidad de explotación (actual o potencial) y por lo tanto reconocida como legítima. Más precisamente el capital existe y actúa como capital simbólico.....

Contar con el conocimiento y el reconocimiento significa también tener el poder de reconocer, consagrar, decir(o un predecir) performativo capaz de hacer que lo dicho sea conforme al decir...." Pierre Bordieu, "Meditaciones Pascalianas", Ed. Anagrama, 1999.

(Sin título)

Ver ramona 33 acerca de Multiplicidad

Por Suscripción

Me preguntás qué es multiplicidad y yo te veo bailando en los bordes de la pista. Quiero decir, decirte, siempre de un yo a un vos, con esa extrañeza que se produce en la diferencia. Y luego sí, recién después, podríamos atrevernos a otras definiciones, otros espacios mayores que mirar desde nosotros. En esa rara medida en que somos capaces de cruzarlos a la vez de, indudablemente, ser nosotros signados por esos sistemas mayores. Volvamos a tu mirada, mi mirada, nuestras formas de mirar y vernos en los otros. La diversidad entonces, como mecanismo en tránsito siempre, nunca acabado. Y elijamos su festejo. Estas infinitas posibilidades de todo yo a todo vos, en una hora determinada, en determinado lugar. "¿Qué es diversidad?" preguntaste y no quisiéramos rozar ingenuidades. La realidad desmiente sucesivamente este terreno de probabilidades donde la empatía no está a la orden del día. Nunca lo ha estado aún. Pero entonces pensemos otras revueltas, de pequeño alcance primero, directamente hacia vos. Adonde puedo llegar. Dije "los bordes de la pista". Sin reflectores, un chico baila con los ojos cerrados. Además existen todas las urgencias, un tiempo de decisiones inevitablemente políticas. Yo te preguntaría, a vos, ahora ¿cómo reinventar esas relaciones políticas? Mejor: cómo armarlas, entre vos y yo primero, desde otro espacio.

Entrevista a Martí Perán

No se trata de otra cosa que de "aprovechar" la misma idea del arte para no continuar fantaseando sino para conquistar lo real arrebatado

Por Gustavo Marrone (especial para ramona, desde Barcelona)

Martí Perán, es profesor de estética en la Universidad Autónoma de Barcelona, crítico y comisario (curador) independiente, residente en Barcelona

Entre los últimos proyectos en los que ha estado trabajando destacan el ciclo de exposiciones titulado "A distància" que se presentó en la Sala Montcada de la Fundació la Caixa en la temporada 98-99. El propósito básico era mostrar distintos modos de ejercer la "distancia crítica", con registros tan dispares como la revisión de los paradigmas modernos (Domènec), la revisión histórica (Fabio Mauri), la introspección (Joana Cera) o la participación (Rirkrit Tiravanija). De esa experiencia surgió un interés casi obsesivo por lo que viene llamando la renovación de los pactos entre arte y realidad, una perspectiva que subyace claramente en proyectos posteriores como la dirección de los encuentros desarrollados en la QUAM 01 y QUAM 02 bajo el título "Presente Continuo. Producción artística y construcción de realidad" (con la participación entre otros de Roberto Pinto, Rubén Gallo, Mario Perniola, Paul Ardenne, Fabrice Hybert, Bert Theis, Gustavo Artigas y Rirkrit Tiravanija), en su último proyecto, expositivo presentado en el EACC "Arquitecturas para el acontecimiento" (Fabrice Hybert, Jens Haaning, Stalker, KIT, Raimond Chaves, Rirkrit Tiravanija, Josep Maria Martín, Minerva Cuevas) o, incluso en los más recientes proyectos editoriales, como el volumen "Interferencias. Contexto local - espacio real", que ha inaugurado el Certàmen Visions de

Futur, así como en talleres de crítica que ha tenido ocasión de impartir en la Universidad de Girona, en el MACBA o en la UPC.

GM: Martí, el arte que defiendes en estos momentos, se fundamenta en accionar la realidad, ¿crees que puede cumplir sus objetivos, si son éstos? Y si es así ¿llegan a alterar la realidad, es decir tiene capacidad para modificarla?

MP: Lo he expuesto ya en más de una ocasión. Desde mi punto de vista la producción cultural contemporánea está comprometida con lo real de una forma nada homogénea. Para exponerlo de un modo sencillo, siempre digo que hay que distinguir al menos tres maneras distintas: documentar lo real, intentar reparar, modificar o intervenir sobre algún aspecto de lo real ya dado y, finalmente, lanzarse a lo que llamaríamos producción de experiencia real. Claro que en es en esta última versión de "realismo" donde ha de reconocerse lo que se viene llamando estética relacional. A pesar de todo, la exposición "Arquitecturas para el acontecimiento" pretendía ser más un pequeño muestrario de esas tres modalidades que no un simple ejercicio relacional como se ha interpretado.

En cuanto a la capacidad o efectividad de modificar lo real, creo que debemos primero situar las cosas en su sitio. No pueden medirse con el mismo rasero los "resultados" que consigue, pongamos por caso, la política convencional, la ciencia o el arte contemporáneo. Sin embargo, si caemos en la comparativa, tampoco parece que la acción política sea capaz de demasiadas

cosas más allá de actuar bajo los designios de la economía; la ciencia por su parte, como es sabido, apenas dedica un mínimo esfuerzo a la investigación de recursos que comportarían enormes beneficios humanos pero escasos ingresos. Si frente a todo ello determinadas propuestas de orden cultural consiguen resultados locales eficaces o simplemente contribuyen a informar de un modo no tendencioso ya me parece sustancial. En cualquier caso, lo que si me parece ineludible para con el arte contemporáneo es que no actúe desde ninguna pretensión redentora y que además sepa manejar con tino sus múltiples recursos para canalizar ideas: la ironía, las formas, los lenguajes.

GM: Generalmente la crítica radical asocia la actividad creativa a un romanticismo ligeramente asociado a lo burgués, y sus canales de distribución al poder económico y político. Los artistas con los que tu colaboras y sus trabajos sobre aspectos apriorísticamente seleccionados de la realidad y con el deseo evidente de enseñar sus fallas ¿no corren el riesgo de ser militancias sin partido? Y, el llamado arte relacional, sin las pretensiones clásicas de trascendencia, reducido a la provocación de un acontecimiento, a la realización de micropolíticas modificatorias a su vez de pequeñas realidades, ¿no emula la actividad de otros colectivos? Y ¿por qué no se funde en estos cuando su eficacia es superior en el campo social? ¿Qué hay de tendencia?

MP: Todas estas cuestiones que me planteas son, en efecto, el tipo de objeciones más comunes que se lanzan sobre estas prácticas

(permíteme que no quiera sujetarme exclusivamente a la idea de "arte relacional", demasiado vinculado a los presupuestos con los que trabaja específicamente Nicolás Bourriaud y, por otra parte, ajena a la perspectiva que te proponía anteriormente).

Desde un determinado punto de vista llevas razón al sospechar que, a estas alturas, hay mucho de tendencia o de moda en el seguimiento de este tipo de propuestas. Pero ello no significa, desde mi punto de vista, que la actitud que subyace en todo ello pierda fuelle; casi diría que es justo lo contrario. Me parece fantástico que la auténtica dimensión política de esta cultura contemporánea que intenta devolvernos lo real se extienda hasta ejercicios casi minúsculos, medio banales, puramente anecdóticos en ocasiones. Tampoco es necesario estar siempre planteando grandes y sesudos discursos. Ciertamente se puede caer en manierismos pesados -por ejemplo, agarrar una cámara y pedir a un colectivo cualquiera, ya sean tus amigos o los despedidos de un astillero inglés, que "digan" o "hagan" ante la cámara lo que les plazca- pero lo más importante es señalar esta dirección de regreso hacia lo real ante tanta estupidez mediática dispuesta a vendernos como real a un puñado de corderos conducidos por un equipo de especialistas en hipnotización colectiva.

En el marco del arte "real" del que estamos hablando se desarrollan en ocasiones proyectos muy anodinos, es cierto, por eso mismo me parecía importante apelar a la necesaria dosis de inteligencia en el usos de los recursos.

En cuanto a la sugerencia de fundir este arte en

Entrevista a Marl Perán

La artista argentina Marl Perán, nacida en 1965 en Buenos Aires, es una de las más importantes figuras del arte contemporáneo argentino. Su obra, que se desarrolla en pintura, escultura y video, aborda temas relacionados con la identidad, la memoria y la cultura. En esta entrevista, Perán habla sobre su trabajo, su relación con el arte contemporáneo y su visión del futuro del arte.

el interior de los mismos colectivos a los que va dirigido hay que ser más cauto. En primer lugar -ya intenté explicarlo antes- creo que hay que olvidarse del parámetro de la "eficacia". No se trata tanto de conseguir resultados objetivos como de generar una situación en la que cada uno pueda hacer su propia valoración de lo que se pone sobre el tapete, ya sea una cuestión más o menos dramática - aquí cabe mencionar que deberíamos repasar este uso de la inmigración como carne de cañón cultural o un dato poco más que poético. En el interior de los colectivos sociales -un sindicato para exponerlo claro- es evidente han de primar los resultados de su gestión. De otro lado, tampoco creo que este tipo de proyectos insistan tanto en incidir sobre comunidades determinadas como en lo que se ha llamado "crear comunidad" y esto supone, precisamente, no inmiscuirse en procesos que ya tienen definidos sus canales y si en cambio poner en relación ámbitos distintos. Dicho de otro modo, no se trata de modificar las estrategias de emancipación y de reivindicación de colectividades muy definidas sino de vehicular los encuentros entre grupos distintos y no necesariamente para aunar fuerzas sino, muy a menudo, para crear espacios donde contrariamente se diluyan las identidades.

GM: ¿Por qué es importante mantener el concepto arte en este nuevo contexto, o es un reclamo con mucho valor agregado?

MP: Voy a intentar responderte de un modo conciso. Desde mi punto de vista, mantener la idea de arte presupone la inmediata neutraliza-

ción de este tipo de prácticas. En la medida que son reconocidas como "arte" son, de hecho, reducidas a tal idea y consumidas como tal en los circuitos creados a tal efecto. Pero también es cierto que es importante dar cuenta que no se trata de otra cosa que de "aprovechar" la misma idea del arte para no continuar fantaseando sino para conquistar lo real arrebatado; así que poco importa si para ello ha de mantenerse la hipoteca de trabajar en el ámbito de lo artístico. Lo importante es no creerse que los proyectos mantienen siempre en mismo valor y sentido cuando se realizan o cuando se exhiben etiquetados. De hace mucho tiempo ya deberíamos saber que lo artístico tiene un primer momento más o menos interesante pero real, y otro momento en el que desaparece para siempre o se momifica para el consumo económico o estético. ¿O acaso alguien se cree todavía eso de que hay obras con una esencia capaz de atravesar todas las épocas y circunstancias?

GM: La crítica, soporte indispensable para la comprensión de la mayor parte del arte contemporáneo, ¿está a la altura de estas nuevas necesidades expresivas o sigue estructurando su conducta a partir de, a grandes rasgos, conceptos como estética y ética o su inserción dentro de una determinada lógica histórica?

MP: La crítica... siempre estamos dándole vueltas a lo mismo. Frente a este tema hay, creo, dos perspectivas distintas de tomarlo. Voy a intentar resumirlas. Hoy por hoy la crítica sólo existe para aquello

Fundación Andreani

que tiene una posibilidad real de mercado y esto no sucede con el arte contemporáneo. Si ocurre con el cine y, en menor medida, con la literatura, pero no con la producción cultural contemporánea que reduce su mercado a unos pocos coleccionistas o museos; de ahí que en este sector la crítica se vea obligada a ser una pura elucubración académica con la finalidad que la propia academia tenga que hacer y sueldo.

Desde otro punto de vista menos drástico, la crítica -así lo he expuesto en distintas ocasiones- debería invertir radicalmente su rol. Lo convencional es creerse que su deber consiste en orientar y explicar las cosas a los sufridos espectadores; yo no creo que sea así. Desde mi punto de vista la crítica debería ser aquel tipo de discurso por el cual se "representan" determinados intereses, inquietudes o imaginarios gracias al uso que hacen de las producciones culturales. La crítica no "explica" el arte al profano sino que debería explicar cosas profanas - reales" venimos diciendo- haciendo uso del arte.

GM: Si el objetivo final de este tipo de arte es fundirse en el accionar cotidiano de la realidad, ¿por qué los grupos y artistas más reconocidos de esta tendencia están relacionados casi íntimamente con el hacer vertical de la corporación Museos- Galerías- Departamentos de cultura a través de producciones, becas y proyectos realizados por encargo y para un espacio específico muy determinado?

MP: Por lo que exponía anteriormente. Porque de un lado se trata de aprovechar la aparente

inocencia del arte para infiltrarse en la realidad; pero también, y básicamente, por el interés por parte de las estructuras convencionales en reconocer como arte y así reducir lo anómalo de estas propuestas. Hace poco más de un siglo, el museo era muy reticente a aceptar novedades o extrañezas en nombre de la pulcritud de lo artístico, pero ahora es mucho más astuto y sabe perfectamente que lo mejor es asimilar cuanto antes lo extraño precisamente para que deje de serlo.

GM: Estamos siempre hablando de que el arte tiene que sacarse el corset puesto por patronatos diversos y por el poder institucional pero sin ambos el arte occidental básicamente verticalista, institucionalista y vanguardista que encierra como conceptos entre otros el deseo de ocupar el espacio del anterior no existiría, ¿no crees que esto se debe básicamente a una actitud fanática de entender la cultura? Y, que piensas de otras actitudes creativas relacionadas con lo social, que conmueven y provocan acontecimientos, que dan respuestas. ¿Pueden devenir en arte? Y si fuera así, la institución arte contemporáneo ¿tiene sentido? Te pregunto esto porque creo que hay otras maneras de entender el arte y no pasa por dejar el pincel ni por incendiar galerías, creo que tiene que ver mas con un desplazamiento de formas de ver. Me interesa mucho tu opinión y que sea conocida en Buenos Aires que tiene una gran tradición (aunque oculta y este ocultamiento forma parte de su razón) de hacer o devenir en arte actitudes a partir de acontecimientos concretos de su cada vez mas dura realidad.

MP: En cuanto a si las nuevas prácticas deben liberarse de su condición artística, o respecto de si es eficaz y pertinente continuar utilizando este apelativo para propuestas tan heterodoxas como las que hemos mencionado, creo que, a grandes rasgos, hemos dado ya las pistas sobre la perspectiva con la que asumo este problema. En cualquier caso déjame añadir una consideración simple pero de un peso importante. Para mí, la mejor virtud que acompaña a la idea de arte es la garantía de libertad que eso debe presuponer. Cuando una artista como Maria Eichhorn dedica el presupuesto que se le concede para un proyecto artístico a rehabilitar el edificio expositivo maltrecho por el tiempo, claro que eso es, además de arte, una pura "restauración", pero a pesar de resolverse con suficientes garantías técnicas, lo más importante es, en primer lugar, que ella decide dónde intervenir sin concesiones de ningún tipo y, en segundo lugar, que al realizarse este gesto bajo la estela de lo "artístico" ello mismo nos obliga a leerlo en una clave mucho más amplia y comprometido con algo distinto de la simple manutención física de un edificio. Dicho llanamente, es gracias a la libertad de lo artístico que este trabajo es más que una restauración y, además, una restauración que puede desarrollarse dónde y como le plazca. De ser el fruto de un encargo a arquitecto, el juicio debería ser otro, más ajustado a la necesidad y al cumplimiento de unas expectativas. La libertad del arte nos permite airear estos cauces tan lineales.

En cuanto a la posibilidad -para decirlo de un modo directo- de continuar ejerciendo un trabajo de naturaleza artística con los procedimientos tradicionales (pintura, escultura, etc.) y en espacios habituados a ellos (galerías, museos), creo que es perfectamente factible, pero, no nos engañemos, también es harto difícil. Y no lo digo por lo extraño que pueda suponer continuar pintando ante un flujo de trabajos y proyectos que se resuelven en otro registro. No es eso. Hay suficientes ejemplos para desmentir eso, baste recordar nombres como Mullican, Pettibon, Kentdrige...

La dificultad a la que me refiero es al hecho de que lo auténticamente interesante debe estar comprometido con su propio tiempo. Claro que no es necesario hacer complejas instalaciones tecnológicas para demostrar que uno está respondiendo a inquietudes de su tiempo, pero también es cierto que los lenguajes tradicionales, aunque sólo sea por el peso de la historia, aparecen habitualmente como instrumentos más proclives al ejercicio de un arte autónomo, ensimismado en sus procedimientos, tecnicismos y estilismos que no en pronunciarse en el horizonte de lo presente. Este es para mí el auténtico compromiso de la cultura: ser al mismo tiempo testimonio y agente activo en el retrato y en la definición de aquello que nos sucede aquí y ahora, por eso mismo el arte está afortunadamente condenado a ser siempre distinto de sí mismo.

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

Los '60 casi a los sopapos

"Confluencias y divergencias en el Arte Político de los '60"

Mesa redonda realizada en el Palais de Glace, el viernes 25 de octubre 2002, en el marco de la muestra Arte y Política en los '60. Panel integrado por Luis Felipe Noé, Horacio Zabala, Mario Mollari, Roberto Jacoby, León Ferrari, Graciela Carnevale (Rosario), Ana Longoni y la participación de Margarita Paksa, entre otros. Moderador: Alberto Giudici.

Alberto Giudici: Buenas noches, gracias por estar acá. Hoy tenemos la segunda y última mesa redonda en el marco de la muestra de Arte y Política en los '60. La semana pasada tratamos el tema de Arte y Compromiso que es uno de los rasgos quizás más fuertes de esta muestra y hoy otro aspecto muy interesante que hace también a la particularidad de esos años y que es la confluencia de distintas tendencias estéticas, antinómicas en muchos aspectos porque provienen de distintos campos de la plástica. Se trata de una década muy rica, de cambios estéticos en el mundo y también acá, en la Argentina, donde van surgiendo distintos grupos o expresiones aisladas de artistas, con corpus estéticos muy diferenciados. Y el hecho apasionante es que hacia la mitad de la década se produce una confluencia y un gran compromiso político y social con los problemas de la Argentina y del mundo. Ese compromiso no está por fuera del arte sino dentro de la propia dinámica de la creación estética y se origina en el propio camino que cada uno de los grupos actúan en ese momento venía desarrollando. Pero de todos modos, no fue un lecho de rosas. Al observar la muestra puede pensarse que todos estaban juntos, todos estaban de

acuerdo, y bueno, creo que no todos estaban de acuerdo, lo van a decir ellos hoy aquí, quizás no expresando sus desacuerdos pero sí el camino particular que cada uno siguió o sus posturas estéticas y cómo eso fue de acercando posiciones que, insisto, eran encontradas, en el plano estético hacia acuerdos en el campo político o el camino de hacer una militancia política desde de la obra de arte. En el panel tenemos hoy, los voy a ir presentando, primero a Yuyo Noé, que fue uno de los integrantes del grupo Otra Figuración, un grupo que renueva el concepto del arte figurativo en la Argentina y tiene un protagonismo muy grande en toda esa década. León Ferrari, que proviene de la vanguardia, que realiza una obra emblemática que todos hemos visto, discutido, admirado, me refiero a Civilización Occidental y Cristiana, prohibida en su tiempo. Horacio Zabala es de una generación más tardía, al final de la década, que irrumpe en torno al Cayc e integra un grupo conocido como Grupo de los Trece. Ahí tiene un rol destacado, dentro de esa nueva vanguardia surgida cuando se cierra el Instituto Di Tella. Graciela Carnevale, que ha venido desde Rosario, integró el Grupo de Arte de Vanguardia de esa ciudad, grupo que expresa un momento muy importante de esa época que es cuando la vanguardia rosarina confluye, desde su propia experiencia estética y política, con lo que sería un ala del Di Tella, la más politizada, que está representada acá por Roberto Jacoby. Siguiendo, Mario Mollari integró el núcleo inicial del Grupo Espartaco que también a comienzos de los 60 tiene un corpus político muy claro y una actitud muy definida de la militancia a través del arte, y también una es-

tética fuertemente influida por el muralismo mexicano o por algunos elementos de la posvanguardia de la primera mitad del siglo XX en Europa.

Para finalizar, tenemos la presencia de Ana Longoni, una investigadora que en los últimos años ha hecho aportes muy grandes al conocimiento de todo ese período, autora de un libro fundamental, *Tucumán Arde*, del cual he tomado muchos elementos en la realización de esta muestra.

Este es el grupo de panelistas. Creo que es un grupo muy calificado para una buena noche de debate. Cedo la palabra a Yuyo Noé.

Luis Felipe Noé: Aclaro que por lo general prefiero hablar último porque así me salvo de los ataques de los otros que hablan después. Pero esta vez le pedí a Giudici hablar primero porque el domingo cuando estuve acá, no en una mesa redonda, sino en una conversación informal, salí con la idea que había una gran confusión sobre quiénes éramos, cómo habíamos participado, porque estábamos todos juntos como si fuese la misma pelota, la misma generación, y yo creo que en realidad, dentro de la apertura que se llama los años 60 que incluye e involucra a gente que surgieron en los 70, hay no solamente diferencias de edad, sino diferencias de posturas que se fueron formulando. Entonces, aunque no tengo voluntad didáctica, yo quería hacer una cierta aclaración. Es verdad lo que León me dijo: "para qué aclarar si es mejor que en arte esté todo confundido". Pero de todas maneras llegué a la conclusión que así como durante tanto tiempo he visto que la gente asocia y hace la siguiente síntesis: años 60 igual

Di Tella igual Romero Brest igual Marta Minujín igual La Menesunda igual escándalo, - siempre he sentido que esa es la idea que tiene la gente de los años 60-, de repente, con esta exposición, resulta que ahora hacen otra inversión y que es tan equivocada como la anterior: ¡ah, estos tenían una alta conciencia política! Me parece muy bien la iniciativa de esta exposición, que ha sido brillante en muchos sentidos sobre todo el eco que ha tenido, hoy veía la cantidad de gente y me parecía extraordinaria, sobre todo gente joven y eso marca un cambio en el último tiempo, pero es importante no tener una lectura equivocada sobre qué significó, cómo se produjeron ciertas cosas. Hay algo que me parece muy bien en cómo presentó Giudici la exposición, porque la exposición no se llama arte político en los años 60 sino Arte y Política en los años 60. Y eso marca una sutileza que es la sutileza de convergencias frente a la realidad de ese tiempo, de dos corrientes: una venía de la militancia política y otra venía de las vanguardias. Ahora para la gente que estaba en las vanguardias, y eso lo leía así hojeando nuevamente el libro de Andrea Giunta y dice que para la gente de la vanguardia el estadio de la vanguardia era un posicionamiento político en la medida en que estaba discutiendo todo tipo de conservatismo. Me acuerdo en ese sentido una frase de Aldo Pellegrini, que fue uno de los críticos más agudos de esa época, que definía como características de esa época la reacción al buen gusto, y esa reacción al buen gusto, porque había como una moda, la pintura tenía que ser marrón, con todo un color muy ajustado, un colorcito al lado de otro colorcito, esa reacción al buen gusto en cier-

Los '60 casi a los sopapos

to modo también tenía un cariz del orden político porque era una protesta contra las afirmaciones estéticas de nuestros mayores, que se habían hundido en una suerte de gran conservatismo. Creo que ésa es una pauta para entender algo, un poquito. La otra pauta, Doris Carpani lo había señalado en la reunión del otro día y tenía razón, es que al principio de los 60, había un gran enfrentamiento en lo que se llamaba abstracto y figurativo, una lucha que en el proceso posterior se fue superando porque era un poco ridículo, era un enfrentamiento como si fuesen enemigos, sin darse cuenta que por ejemplo en los años 40, todo el grupo MADi, que utilizaban elementos abstractos, ellos decían que eran concretos, está bien, es cierto, pero lo interesante es que venían del Partido Comunista y eso es lo que mucha veces resulta difícil entender, cuando uno ve esas obras y eran todos militantes del partido comunista, es que había una asociación también entre un planteamiento estético y posturas políticas. Esto es una de las cosas que quería aclarar. La otra que desearía aclarar, es que cuando se habla de la generación del 60 en realidad se está hablando de dos generaciones. Una generación que es la que nace en el 59 donde empiezan a aparecer nuevos grupos, por ejemplo el Grupo Espartaco, que formula un planteamiento distinto a lo que se concebía hasta ese momento que era la postura entre el arte y lo social. Porque una de las posturas era no

hacer un arte llorón sino un arte concebido como instrumento de lucha, y en ese sentido, Ricardo Carpani había dicho que utilizaba toda la experiencia de los lenguajes contemporáneos para la eficacia de eso. Por otro lado en el 59 aparece también el movimiento informalista. El movimiento informalista era eco de lo europeo, sobre todo había un eje español y un eje francés, y estaba latente también el action-painting americana, pero lo importante del informalismo aquí, más que el eco de siempre, es que tuvo un personaje que fue Alberto Greco, que él en sí mismo fue como un abanderado de una actitud antiformalista, es decir contraria a todo formalismo. Y la influencia de Greco sobre un grupo que estaba cerca de él fue grande, en esa actitud que pateaba el tablero de una cantidad de cosas. En ese sentido creo que la frase de Pellegrini respecto del buen gusto coincide totalmente con esa actitud antiformalista. Esa generación, que se formuló en el 59 y que se siguió formulando a través del 60, 61 —cuando del aparece el movimiento Nueva Figuración—, 62 y demás, de repente se va licuando, porque algunos se van de viaje, Alberto Greco se suicida en el 65, y entre tanto el Di Tella que había comenzado a dar premios en el Museo Nacional de Bellas Artes en los años 60, 61, 62, a partir de 1963 tiene local propio, y lo tiene en la calle Florida, y eso empieza a definir otra posición, empieza a conmover eso, particularmente a partir del 65 cuando aparece una

nueva generación nacida con el Di Tella y un emblema de esa generación es La Menesunda. La Menesunda, que fue una obra de Marta Minujin pero no exclusivamente de ella, sino de un grupo de gente entre los que estaba Rubén Santantonín, sobre todo, pero también Pablo Suárez y otros que colaboraron también.

Bueno, luego empiezan los Premios. A partir de un momento, se empieza a discutir la Idea del Premio. Claro que entre tanto habían sucedido cosas, ya estábamos cerca del 68, estábamos cerca de todo el cuestionamiento francés y del planteamiento de los que por un lado decían: "El arte es mierda" y otros que decían "La revolución es arte" (que es una cosa que parece totalmente contradictoria, y sin embargo tenía el mismo sentido, según cómo se formulara)... Y entonces ahí los artistas empiezan a reclamar cosas, como los que formaban parte del Di Tella: que no se den premios, sino que ayuden a los artistas a hacer obra.

Poco antes, paralelamente, se empieza a juntar la gente que estaba al margen del Di Tella —como los Espartacos— con gente que venía del Di Tella, en un evento que fue una exposición contra la guerra del Viet Nam, y ahí participan las dos convergencias. A partir de ese momento puede empezar a hablarse realmente de ese tema de "la convergencia".

Entretanto, en las exposiciones que se hacían en el Di Tella, hubo en un momento una actitud crítica, intervinieron una presentación de Roberto Plate) que era un baño (él había reproducido y entonces la gente escribía ahí las puteadas habituales que se hacen en ese lugar...). Ya estábamos en el período de Onganía y bueno, se prohibió esa exposición y empiezan a suspenderse obras y protestan los artistas y ya empieza, claro, la difícil convi-

vencia de la época del Di Tella con la de Onganía. Y aún cuando Romero Brest en esa época había escrito (recuerdo el texto) sobre 'el desarrollo inexorable de la economía en la Argentina, la verdad es que la industria del Di Tella entró en crisis, y al entrar en crisis entró en crisis todo el sistema del Di Tella, incluido el Instituto. Y empezó otro período: aparece el Cordobazo y ahí se abre un momento de gran politización en la Argentina. Y ese momento de gran politización es el que se proyecta a los setenta, y luego aparece todo lo que ustedes saben que sucedió...

Simplemente quiero decir que fue un proceso de toma de conciencia, que fue despertándose y que luego se fue aplastando en los setenta y creo que si bien entender los años sesenta con la perspectiva de los noventa fue muy difícil, aunque había nostalgia, entender los sesenta con la perspectiva de ahora, con lo que se está sucediendo a partir de este año, con este despertar de conciencia que tenemos, creo que es más fácil entender esos sesenta, y en eso yo veo el gran éxito de esta exposición. (aplausos)

A. Giudici: Ya que se habló mucho del Di Tella, le cedería la palabra a Roberto Jacoby que fue un puntal...

Roberto Jacoby: ... Sí, estas situaciones obligan a hacer aclaraciones de si estuve o no estuve en el Di Tella. El Di Tella fue una sala de exposiciones. Es lo mismo de que te digan "si saliste del Palais de Glace"...

Yo voy a empezar comentando a partir de la muestra. Algunas de las razones por la que me gusta y algunos aspectos críticos. Un aspecto que me parece muy meritorio es el marcado pluralismo, el hecho de que existan o coexistan muchísimas corrientes, tendencias,

José Garófalo lee ramona mientras baila tango	Marcelo Pombo debe renovar inmediatamente
Ricardo y Beba Piglia reciben a ramona en su casa	Diana Aisenberg recibe ramona puntualmente

momentos, técnicas, que abarcan desde épocas muy tempranas hasta casi mediados de los setenta. La segunda cosa es la exhaustividad, es decir una búsqueda muy minuciosa -y bastante exitosa- de una época donde muchos de estos materiales quedaron ocultos, quedaron destruidos, muchos eran de carácter efímero, no se cuidaban, etcétera, y después hubo una época represiva, es decir que es una tarea muy meritoria el haber podido reunir esta cantidad de material.

Sin duda, en esto incide el momento actual, me parece que hay como una tendencia a abrir el arcón ¿no? Me parece que los propios artistas han descubierto en sus propios arcones cosas que quizás estaban olvidadas...

Y bueno, la calidad también es algo importante. Más allá de distintos estilos o tendencias, nos encontramos con trabajos buenos, trabajos de muy buen nivel. Después hay otro aspecto - que no sé si ha sido deliberado o no por parte del curador, pero es un hecho- y es que el centro espacial de la muestra está ocupado por lo que se podría llamar "el movimiento de las vanguardias", es decir lo que se llamaría hoy: "el conceptualismo político" que en esa época no tenía en realidad un nombre definido.

Éste era el primer punto. El segundo, lo que sería la cosa más crítica, es lo que yo veo como una suerte de achatamiento en el tiempo (quizás ahí coincido un poco con la perspectiva de Yuyo), donde no hay una clara distinción de los distintos periodos en que cada una de las piezas se producía, o sea que no hay una idea del proceso de gestación de cada una de estas intervenciones artísticas... Después hay algo que a mí personalmente no me gusta -pero que puede ser parte del éxito de la muestra- que es una cierta explicación, como una puesta de contexto de las piezas

teniendo un enfoque periodístico, un enfoque periodístico que a mí particularmente no me gusta. Prefiero los enfoques más asépticos y más neutros, pero reconozco que para tener éxito de público es mejor el periodístico, obviamente, salta a la vista ¿no es cierto?: los libros venden mil ejemplares los diarios trescientos mil... Este achatamiento procesual y quizás este enfoque periodístico de los ciclos, o un poco de las áreas en las que se divide la muestra, hace que terminan coincidiendo en un espacio imaginario cosas que tienen bastante poco que ver; o que tuvieron poco que ver ¿no es cierto?... O que en todo caso si tuvieron que ver, tuvieron que ver a lo largo de un proceso de gestación, de discusión, conciliaciones, de acuerdos, de enfrentamientos, en fin, es bastante complejo, pero no es lo mismo obviamente una muestra organizada por el CAyC en 73, que una participación en un premio o en un salón nacional en el 71, que un mural de la CGT hecho en 1958... En fin, creo que cada una de estas cosas tiene una entidad y una secuencia procesual muy diferente. Esta sería mi crítica más central.

Después hay quizás una especie de indefinición -claro, que es un poco difícil pedirla-, pero... digamos: ¿en qué reside lo político de cada una de estas obras políticas? Ese sería el punto: ¿el por qué tienen una ligazón con la política cada una de estas piezas que hay acá? Esto me parece que no está demasiado definido, está como abierto a la lectura del espectador. Probablemente sea difícil de responder ¿no?. Probablemente sea bueno dejarlo así como una pregunta, justamente la pregunta que hace esta muestra es: bueno, mostramos todo esto, ahora veamos qué es lo político en cada una de estas cosas, ¿no es cierto?

Porque lo que yo veo es que hay muy diferen-

tes aproximaciones a lo político. Hay una aproximación que podríamos decir de tipo "cristológica", es decir que es el martirologio de los santos pero traducido al martirologio de los militantes o revolucionarios; hay varios ejemplos e incluso algunos utilizan deliberadamente motivos completamente clásicos en la simulación de esos martirologios.

Después hay una vertiente que llamaría "carnavalesca" que es esta línea de representar, -las dos son representativas, obviamente-, de representar para extremar: por una parte el dictador latinoamericano y por otro lado el pueblo, o una especie de noción heterogénea de un pueblo carnavalesco, digamos, y de esto también hay varios ejemplos de esta visión...

Después hay una que es la que se asociaría más con Carpani que sería una ética monumentalista, también representativa. Hay otro tipo de caricatura, algunos casos de utilización de los mecanismos publicitarios dados vuelta (las menos, en realidad) que sería el aporte característico del movimiento Situacionista a nivel internacional y que acá no tuvo mayores seguidores.

Y después, finalmente, lo que podríamos llamar quienes ejercen una crítica del lenguaje, una crítica de la situación de exhibición del arte, una crítica de la noción de arte, una crítica de los medios, y también de alguna manera proponiendo -en el contexto al menos de esta muestra- una suerte de fusión de la vida del artista con la obra, la creación de obras colectivas

donde es más importante el momento de la producción o el registro, que la obra efectivamente terminada, colgada en un museo, etcétera. Bueno, este arte, que se llamaba "el conceptualismo", o lo que hoy se llamaría "el conceptualismo político", característicamente colectivo, fugaz, no mercantil, es decir no absorbible fácilmente por el mercado, y trabajando en algunos casos sobre la idea del *detournement*, la idea de dar vuelta el discurso contra los emisores institucionales. Esas serían más o menos algunas de las líneas en las que yo dividiría a ese arte político que tuvieron relaciones bastante variadas a lo largo de esa década.

Y para terminar quizás agregaría otro aspecto crítico -que me parece más opinable pero sin embargo importante- que es la escasa presencia de algunos artistas que a mi modo de ver son cruciales como Ricardo Carreira, y que tiene una representación muy curiosa a través de un cuadro que se suponía perdido de su primera muestra, pero no están sus obras importantes realmente. Especialmente no está "La mancha de sangre" y sí está reconstruida una mancha de sangre de Renzi que es muy posterior y a mi manera de ver mucho menos significativa. Bueno, esa es mi visión de la muestra. (aplausos)

A. Giudici: Muchas gracias, Roberto. Bueno, le cedo la palabra a Mario Mollari del grupo Espartaco, así vamos haciendo como un picado...

Viviana y Norberto Gómez Hanono deberían ir renovando	Fernando Fazzolari debe renovar ya
Melina Dorfman es una feliz poseedora de ramona	Nora Dobarro lee ramona sin parar

Mario Mollari: Bueno, yo diría que sí, que estoy de acuerdo con lo que dijo el compañero con respecto a la tradición y a la figuración, que en un momento, cuando comenzó el sesenta, estaban muy enfrentados, y realmente era una lucha muy dura, muy difícil. Espartaco en ese momento, saca un manifiesto donde fija sus razones de ser, donde explica el compromiso con su arte, donde no renuncia a la figuración: al contrario, considera que la figuración es muy importante para expresar lo que debía en ese momento. En cuanto a la faz técnica del grupo Espartaco, ese manifiesto deja abierta la posibilidad para que este arte fuera expresado por todos los avances, todos los medios. Se consideraba abierto a todas las posibilidades técnicas para expresarlo. Su obra creo que sigue manteniéndose, es contundente, en el sentido de que básicamente partía del mural, o sea éramos todos muralistas y trabajábamos con elementos sí, del muralismo, pretendiendo hacer nuestra obra en muros (no en tela), por su tamaño y por otro elemento que era fundamental: el arte mural es arte social, o sea hacerlo en lugares públicos donde toda la gente, todo el pueblo, podía verlos y sacar conclusiones, y considerábamos que eso podía tener su importancia. Su técnica se desarrolló dentro del muralismo y fue digamos de donde básicamente partía. Yo entiendo que ahí existe una diferencia con respecto a otras tendencias donde no se consideraba el muralismo. Espartaco lo conside-

raba -para mejor o para peor- pero lo consideró y tenía en cuenta que tenía que ser de esa forma. O sea que dejaba abierta las posibilidades técnicas, se expresaba dentro de lo que es el muralismo, con pretensiones de poner ideas, pensamientos, sentimientos y esa fue la base de esto.

Con respecto a los otros movimientos, leyendo estos días el catálogo, yo veía que en cierta forma en los discursos había pensamientos comunes. Había, con respecto a lo que decía Espartaco y con respecto a lo que decían otros pintores o manifiestos. Considerábamos, sí, que había una diferencia en cuanto a la utilización de los medios. O sea, utilizábamos los medios de una forma distinta y no le veíamos a los otros trabajos esa potencia y ese mensaje. Pero esa era una opinión del grupo, por supuesto, yo la explico para que ustedes más o menos se ubiquen en dónde estamos...

Con respecto a la muestra, creo que ha demostrado que fue un éxito. Por supuesto hay que decir que el éxito ha sido de todos: desde el que organizó la muestra hasta todos los que participaron. Es una muestra que a mí me dio mucha satisfacción: ver a la gente, a los jóvenes, la atención y cómo han seguido todas las obras, han tomado notas...y me parece que en sí es el hecho más importante. O sea que la gente, que los chicos que están en las nuevas ondas, vean que hace una buena cantidad de años hacían ya un anticipo y un pronóstico

de futuro -porque lo que nosotros estamos viendo tiene validez hoy-. Por supuesto que esto va sufrir cambios, y va a cambiar y las nuevas generaciones encontrarán mejores técnicas y mejores medios -supongo, quiero y deseo- para expresar todo eso.

Creo que por esa parte de la exposición debemos sentirnos bien, todos los que participamos, con las diferencias que tengamos y a veces la no comprensión o el no gusto por la forma de expresarse o decir. Tal vez por el lado nuestro pese más, porque era un grupo que daba peso a la parte política, temática y social ...y por supuesto, la otra parte no ve tan así la cosa, o la ve distinta, o buscaba expresarla de otra forma. Siento que el objetivo de la muestra ha sido logrado y pienso que tendría que ser la base para que todo lo nuevo que venga vaya valiéndose de esta experiencia y vaya interesándose por lo que se debe interesar, y a veces dejar de lado las cosas que no interesan. Hoy sabemos que nuestro arte tiene una gran crisis, hay mucha gente que está haciendo cosas que son "casi huevadas", diría yo (*rumor en la sala, risas*)... pero lo que yo digo es que con todo este grupo que se ha armado y con otra gente que no ha participado, se puede hacer un bien para toda una sociedad que está en crisis con su cultura, con su economía y que nos encuentra en esta situación.

Con respecto al Di Tella, digamos que nosotros teníamos oposición, de eso no cabe ninguna duda porque en ningún momento participamos. Y no participamos no porque no nos hayan invitado, porque tampoco nosotros queríamos participar. Esto no lo digo de "mala gana" ni de "mala leche", lo digo sinceramente porque era el pensamiento que teníamos nosotros. (*Rumores*).

R. Jacoby: Si, pero podías ver lo que quieras. En el Di Tella podía haber como cincuenta muestras distintas...

M. Mollari: Esta bien, está bien, pero yo estoy hablando que el Di Tella tenía ciertos compromisos: en su línea, sabemos por quién estaba apoyado económicamente, eso lo sabemos todos... eso está. ni tampoco lo digo con mala leche, che, cada uno elige su camino... cada uno elige un camino y lo hace...Yo no quiero tratar mal a nada de nada, y los respeto mucho a todos a ustedes, pero quiero decir que esa era la posición que se había tomado en ese momento

R. Jacoby: Yo te quiero aclarar que el Di Tella era una sala de exposiciones, que vos ibas y exponías ahí. Es lo mismo que vos vayas a exponer al Museo de Bellas Artes o a la Galería Rubbers... ¿entendés?

M. Mollari: Claro, pero cada lugar tiene su....

Público: Bueno, pero tampoco es comparable con el Palais de Glace, no tiene nada que ver el Di Tella con el Palais de Glace ...

R. Jacoby: Obvio, nada tiene que ver con nada, pero quiero decir (*rumor*), perdón, perdón, pero hay una idea confusa, y que intentó aclarar Yuyo Noé, y creo que no queda claro..., que no hubo un grupo del Di Tella, eso fue una ficción de la prensa, nunca existió, el Di Tella...

Juan Carlos Sánchez:era Romero Brest, y, escuchame, hoy es Glusberg...

R. Jacoby: Hay muchos más nombres que Glusberg, que quizás no los conocés pero...

La Academia Nacional de Bellas Artes se quedó sin ramona...	Marcelo Brodsky extrañará a ramona
Marion Helft no puede sin ramona	Nelly Perazzo debe renovar ya mismo

J. C. Sánchez: ...ya con Glusberg nos alcanza...

M. Mollari: Bueno, yo pasaría ya esto (*el micrófono*) a alguien que hable o... porque no nos vamos...
(*aplausos, risas*)

Giudici pasa el micrófono a Horacio Zabala

Horacio Zabala: Voy a hablar de las relaciones triangulares entre el arte, la obra de arte y la sociedad. Vale decir, de las relaciones conflictivas del arte con respecto al contexto social, económico y político. Leeré dos citas:

Una de ellas fue escrita en el año 680 a.C. por los asirios. Dice así:

"Hemos levantado este monumento de manera que sea visto desde el territorio de nuestros enemigos".

Cuando comienza la década del 60, que es la aludida por la presente exposición Arte y política, un responsable de la política cultural china declara:

"Como la literatura y el arte son parte del conjunto de la causa revolucionaria, deben aceptar, por supuesto, la dirección y el control de partido".

Estas dos citas tan lejanas en el espacio y el tiempo hablan del arte como instrumento. Ambas hablan del arte como un vehículo que sirve para decir otras cosas.

Hoy nos podemos preguntar una vez más, ¿para qué sirve el arte, para qué sirven los diferentes lenguajes artísticos?

En las dos citas, separadas por más de 2600 años, hay una relación directa a propósito de la utilidad del arte, ya sea para los asirios y sus enemigos, como para los secuaces de Mao-Tse-Tung que aplican y explican la censura.

Todos sabemos que la utilidad y la función del arte ha sido enfocada desde las distintas ciencias humanas. Ellas han acentuado los vínculos que tiene el arte con la historia, la religión, la política, la economía y el poder.

La inscripción de los asirios en la piedra y el discurso de los chinos escrito sobre papel se fundamentan en la siguiente concepción: El arte no es un fin sino un medio.

Vale decir, que lo esencial del arte está en el mensaje que se quiere comunicar, que la verdad de la obra de arte se encuentra afuera de la obra misma.

La otra concepción que voy a mencionar aparece con las vanguardias artísticas y poéticas en el siglo XX, o mejor dicho, hacia fines del siglo XIX con el Impresionismo. El fundamento es la autonomía del arte. Este no es un medio sino un fin. No es un vehículo que transporta mensajes. El arte explora, experimenta e investiga y no está al servicio de nada.

Estas dos concepciones son polos opuestos y complementarios, y ambos están presentes en el centro del debate de las relaciones entre el arte y la política.

En esta exposición hay obras comprometidas políticamente que fueron realizadas según los usos y costumbres, es decir con códigos históricamente establecidos. Y también hay otras obras comprometidas políticamente que han transgredido esos códigos, que no dependen de los lenguajes aceptados, que se han desviado, que son autónomas y soberanas.

Llegado a este punto, nos podemos preguntar:

¿Cuál es el poder de la economía y de la política?

¿Cuál es el poder del arte?

O mejor aún:

¿Cuál es el poder del arte en un mundo domi-

nado por la tecnología, guiada por la economía y la política?

Personalmente creo que, frente al poder inmenso de la economía y la política, el arte no tiene ningún poder.

Sin embargo, el arte representa la posibilidad de generar ya sea la discusión como la contemplación, ya sea la reflexión crítica como el placer estético. El arte tiene la capacidad de señalar la realidad a través de la ficción y también la ficción a través de la realidad.

El arte no tiene poder.

El arte ofrece la posibilidad, y acentúo la palabra "posibilidad", de ejercitar la memoria y la imaginación, de practicar des-cubrimientos, en el sentido de des-ocultar, de hacer aparecer lo que está oculto.

Nada más.

(*aplausos*)

A. Giudici: Bueno, Graciela Carnevale de Rosario...

Graciela Carnevale: La primera inquietud que me surge es qué puedo decir, desde dónde reflexionar la producción de los 60 que nos aporte una mirada para poder pensar nuestro presente.

Hay un dato que me parece muy elocuente en sí mismo y puede orientarnos en esta búsqueda y es la respuesta de público que ha tenido esta muestra, quizás inimaginable unos años atrás, que me hace pensar que la reali-

dad en que estamos inmersos tiene, a pesar de las diferencias, algún punto de contacto, de resonancia con aquellos años.

Encuentro que quizás estas relaciones o puntos de coincidencias se manifiestan en las movilizaciones de diferentes sectores de la sociedad en lucha por sus reivindicaciones. Al mismo tiempo no podemos dejar de observar diferencias abismales con aquellos años. El mundo es otro, otras las relaciones de poder, otras las circunstancias, donde los problemas se han exacerbado más que superado.

La muestra nos cuestiona en un hoy muy complejo y lleno de incertidumbres y nos presenta una producción artística de una potencia expresiva, de una diversidad de lenguajes y propuestas, de un compromiso, que nos resulta difícil de reconocer o encontrar en el campo artístico actual. Producciones que junto a los discursos acerca del arte, del compromiso y del rol del artista en la sociedad generaron actitudes, conductas y posicionamientos diferenciados dentro del campo artístico convirtiendo la práctica del arte en una militancia.

"Arte y política en los 60" es el nombre de la muestra y me parece interesante este abordaje de un tipo de producciones porque establece una articulación del arte con relación a la política en esos años y nos habla de las tensiones que se generaron en lo 60 entre arte y política y las formas que adquirieron dichas prácticas.

Diego De La Canal
lee ramona todo el tiempo

Marcelo Gutman
debe renovar ahorita mismo

Maria Ester Joao
recibe a ramona en su casa

Fernando Peirano
recibe ramona

Señalo esto porque nos permite pensar estas producciones desde los diversos posicionamientos y cuestionamientos que estas prácticas involucran y donde la radicalización de las obras fue acompañando a nuestra propia radicalización y dio pie a debates de todo tipo que pusieron en cuestión las formas de hacer arte, el rol del artista asumiéndose como intelectual y como hombre, y la necesidad de su compromiso y participación en los procesos de cambio de una sociedad hacia formas que concebíamos más justas.

Categorizar a estas producciones como arte político creo que las limita y simplifica y nos pone en la necesidad de intentar definir a qué llamamos arte político para no caer en encasillamientos planteados desde el mismo sistema para absorber todo atisbo de crítica o radicalidad. ¿A qué llamamos arte político? ¿A un tipo de producción que plantea una determinada estética? ¿O que aborda determinados temas políticos? ¿Un tipo de lenguaje? ¿Un panfleto? ¿Una intencionalidad? ¿O estamos hablando de un tipo de producción que se articula y participa del proceso de lucha y de movilizaciones de los sectores populares que serían vanguardia en esas luchas en determinados momentos históricos y que dan lugar a respuestas específicas para esas condiciones?

Porque de lo contrario ¿qué pasa con aquellas obras que se apropian de ciertas instancias formales o temáticas, "políticamente correctas" puestas en el lugar justo, en el mo-

mento adecuado para "parecer" pero en realidad no ser nada más que soporte del poder al que simulan criticar?

Creo que de lo que estamos debatiendo se refiere más a una suerte de activismo, de oposición, de trasgresión, de crítica, de negatividad hacia aquellos valores, situaciones, etc. que sirven para mantener el status quo, producciones y acciones que adoptan formas diferentes según el momento histórico en que tienen lugar.

Me preocupan los rótulos porque cristalizan, inmovilizan la mirada, tienden a imponer patrones, a aislar del contexto en que dichas producciones fueron hechas separándolas de las circunstancias particulares en las cuales estuvieron insertas y de las problemáticas que le dieron origen.

Me preocupa que los 60 sean propuestos como "modelo" perdiendo toda su carga de negatividad al trasladarse mecánicamente sobre otra realidad.

Por eso me parece más apropiado y más interesante esta relación de arte y política y hacer un recorrido de esos años poniendo en foco las obras desde una mirada que tenga en cuenta el proceso de radicalización y politización que vivimos los artistas a partir de una relación dialéctica entre nuestras prácticas artísticas y el contexto en que se desarrollaron considerando tanto los cambios que se estaban produciendo en el campo artístico y en el campo social y la trama de relacio-

nes que se fue generando entre ambos.

Haciendo un recorrido por la muestra se ponen de manifiesto diferentes planteos estéticos y posicionamientos político-ideológicos. Estas diferencias dieron lugar a debates y antagonismos que generaron acercamientos y divergencias que tiñeron las relaciones entre sus protagonistas. También pone en evidencia, a través de las obras, manifiestos y acciones, el proceso de radicalización que hacen de este período un momento de intensos debates y búsquedas. Es a partir de esta praxis, de los debates y reflexiones, de los cuestionamientos y toma de posiciones que se articulan y tensan las relaciones entre la práctica artística y la práctica política en una definición que llevó a concebir la práctica artística como práctica política.

Hacer política a través del arte. Hacer arte era una forma de hacer política porque considerábamos que a través del arte podíamos modificar la sociedad.

No podemos entender los 60 sin tener en cuenta ciertas cuestiones que de alguna manera definen una época. El otro día hablábamos de la "utopía" de los 60. Sin embargo creo que una nueva sociedad era una posibilidad real en nuestro imaginario. Esta percepción de la posibilidad, de una alternativa, de un movimiento que iba hacia una dirección, nos hacía sentir protagonistas.

Después de mucho tiempo distintos sectores de la sociedad se movilizan, se encuentran, comienzan a ser actores.

La muestra nos interpela en el presente y nos cuestiona porque la realidad es hoy todavía más cruda, más oscura, más injusta, más dramática que la que habíamos enfrentado, pero, fracasó el arte? ¿O la política? ¿Cómo concebimos hoy esta relación entre arte y política?

¿Cómo recreamos nuevas formas de hacer

arte que nos comprometa con estas luchas, con estas reivindicaciones, que nos obligue a preguntarnos, a concebir nuevas formas de hacer política y también encontrar nuevos caminos, nuevos espacios para el arte?

Los 60 expandieron el campo del arte llevándolo hasta límites no imaginados antes pero luego el arte volvió a encerrarse en las instituciones. Hoy nuevamente las energías de la sociedad que parecían dormidas se están despertando y están demandando a los artistas respuestas, más aún imaginar otras preguntas, concebir otra realidad y buscar los medios y los lenguajes para conseguirlo.

Esta exposición tiene valor de documento. Estas obras fueron hechas en otros momentos y otras circunstancias pero hoy se resignifican frente a la realidad que estamos viviendo. Su lectura adquiere otro sentido y nos permite reflexionar, pensar hacia delante, volver a imaginar la posibilidad de un cambio.

Cabría preguntarse cuáles son hoy las direcciones "alternativas" que podría adoptar una práctica contestataria en el contexto actual del capitalismo global sin la percepción de ningún tipo de utopía revolucionaria. Poder plantearnos cuáles son las condiciones y cuáles los términos del debate.

El desafío se nos plantea en cómo ejercer la negatividad en un contexto donde los parámetros históricos han desaparecido.

A. Giudici: Gracias, Graciela. Bueno, a León Ferrari...

León Ferrari: Bueno, yo tengo que hacer una propuesta de una forma de lucha contra el poder que la voy a hacer después de decir algunas cosas sobre la muestra.

Quiero decir que me alegra mucho encontrarme con una cantidad de gente, amigos mu-

Kiwi Sainz
no lee mas ramona

Guillermo Cuneo
se quedó sin su ramona

Agustina Picasso
debe renovar

Noemí Souto
recibe ramona

chos de ellos, desconocidos otros, entre los cuales con distintas formas, teníamos el propósito de luchar contra el poder. Esta forma del arte, recogiendo lo que dice Zabala de sí el arte es un medio o es un fin, yo creo que puede ser las dos cosas.

Para definir el arte político, creo que el arte político es aquel que el autor lo hace con una intención, social, política. Con una intención de luchar contra algo que considera injusto, sea religioso, sea sexual, sea la corrupción. Y en ese sentido -y en mi caso particular- es un medio, pero no se tiene que tomar el significado como una cosa aparte del arte, sino que el significado forma parte de la materia prima del arte. Cuando Romero Brest decía que "la ideología es el anticuerpo del arte", excluía una cantidad de material artístico, que era una cosa muy "curiosa" en una persona con tales ansias de renovación del arte. Es decir, se empezaba un movimiento -que yo respeto- de búsqueda de formas del arte y se limitaba esa búsqueda al negro, al colorado, al azul, y a algunas otras cosas.

El arte puede ser también -y lo respeto- un fin en sí mismo. Puede ser un cuadro, puede ser un dibujo, donde el autor no tenga una pretensión de decir algo -o por lo menos de decir algo "claramente", "racional". De todos modos todas las obras tienen para el espectador un significado, sea o no el propósito del artista.

Uno hace un cuadro, piensa o no piensa lo que hace: simplemente hace un dibujo, o una acuarela, o una escultura, sin esa idea de significación, de mensaje que decía antes ¿no? Ahora el espectador que la ve, encuentra cualquier otra cosa: porque se encuentra con toda la imaginación del autor y de la forma en que él la expresa, se encuentra con la suya propia y con toda su experiencia, entonces la interpreta o no, o pasa sin mirarla. Pero siempre digo que los dos

extremos entre este arte "de significados", llamémoslo, y el otro -que yo también practico: hago algunas acuarelas-...el otro es como si fuera el *Test Royald* es decir que cada uno ve lo que es su personalidad.

Bueno, con respecto a esta muestra, que es una lucha contra el poder en distintas formas; que precisamente nos muestra todo este sector del arte que muchas veces es combatido -artísticamente ¿no?-, por otras corrientes estéticas que están en otra cosa... a veces los abstractos y concretos. Esta muestra es un resumen del arte llamémoslo "político" -no me parece la mejor palabra, pero, en fin, no tenemos otra-, pero es sí, una lucha contra el poder.

Esta lucha, trayéndola a lo que está pasando ahora -en situaciones tan graves como entonces- se da en este momento en distintas formas: una forma es precisamente esta, el de exponer lo que se hizo en el pasado. Otra forma es la muestra que organizó Yuyo Noé para el movimiento "Argentina Resiste" en la Recoleta con cuadros de unos cuarenta, cincuenta artistas. Otra forma son los grupos que trabajan en la calle, que trabajan fuera del circuito de museos y galerías, como es el grupo "Etcétera", "Escombros", "Once" en fin, una cantidad de gente... Y hay gente también que trabaja con a las asambleas, como Magdalena Jitrick que trabaja con la asamblea de San Telmo. Esta es una lucha que en general se lleva contra el poder, contra la corrupción del poder. Ahora, la situación actual del país se debe, por una parte, al poder, a la forma cómo el poder distribuye los ingresos y a la forma cómo el poder roba parte de la recaudación. Pero esto, que me parece fundamental en el funcionamiento del país -sea cual fuere el gobierno- es decir, los fondos que el gobierno tiene para mantener las escuelas, los hospitales... son corroidos en parte desde arriba por el po-

der, pero en parte también por la evasión impositiva. No creo que tenga mucho que ver con esta muestra, pero me interesa señalar que una parte de la responsabilidad de la situación actual se debe a esta especie de "cultura de la evasión" que tiene nuestro país. Es decir, evadir impuestos es un mérito.

Yo me encontré el otro día con una persona, se hablaba de los impuestos y me dijo: "Me gusta pagar impuestos, pero poco". Me lo dijo en una forma "cómplice". En definitiva, digo yo: una de las funciones, o una de las formas de lucha que tenemos los artistas, que tenemos esta arma para mí exageradamente jerarquizada. Es decir, el arte es casi una divinidad, mientras que el arte puede ser tan sucia como la divinidad, precisamente.

Una de las formas, entonces, de lucha de los artistas sería precisamente encontrar algo muy eficaz para que la gente pague impuestos. Nada más. (aplausos)

R. Jacoby: Bueno esta muestra está organizada por el Banco Ciudad, así que entonces tu propuesta es prácticamente oficialista... (risas) "Hay descuentos en el Banco Ciudad", tendrías que terminar así... (con el brazo firmando en el aire) (rumores, risas)

A. Giudici: Cerrando el panel, ahora va a hablar Ana Longoni...

Ana Longoni: Bueno, me toca ser la última. Yo

quería arrancar por una paradoja que me parece que está condensada de alguna manera en una de las obras expuestas en la muestra que es "Celda" (de Bocci y Santa María). ¿A qué me refiero cuando señalo este carácter paradójico de la obra expuesta aquí, en el Palais, por primera vez?... Al hecho de que esta obra fue una obra premiada en el año 1971 (junto con la obra "La Picana" de Colombres y Pereyra), en un Salón que se llamó "Experiencias Visuales" y que fue realizado justamente acá en el Palais de Glace. Justamente por el carácter revulsivo de varias de las obras premiadas, en particular por estas dos, nunca se llegó a abrir. Entonces estas obras que estaban destinadas a exponerse en 1971 acá, terminaron herrumbradas en el sótano del Palais de Glace durante más de treinta años, nunca la pudieron recuperar ni siquiera los propios artistas que la habían realizado, nunca se llegó a ver en público hasta ahora. Y es justamente treinta años después y en la misma institución, que esta obra resurge de alguna manera del sótano y es mostrada en esta megamuestra de Arte y Política, del Arte y la Política en los sesenta. La misma institución que impidió que se abriera la muestra, haya sido de alguna manera "escabrosa", la misma que la resguardó durante treinta años en un sótano y hoy, es la misma institución que la permite poner en circulación, me parece parte de estas condiciones de circulación nuevas que tiene el arte político de los sesenta. De los sesenta a la actualidad.

Santiago Garcia Aramburu hizo bien y se suscribió	Alberto Sendros Juarez debe renovar
Mauricio Corbalan también	Elda Cerrato ya no recibe ramona

Digo, uno puede pensar a partir de este hecho, de esta circulación extraña que tuvo "La celda", los conflictos entre el arte político y las instituciones artísticas, los conflictos entre el arte y el poder político, y cómo fueron cambiando esas condiciones para hoy recepcionar esta obra en el mismo lugar que finalmente la mandó al sótano.

Y digo esto con relación a otra cuestión que uno podría pensar que tiene que ver con este "auge de la memoria", que excede el ámbito de las artes plásticas, que es mucho más extenso y que excede nuestro país, también; esta idea de "abrir el arcón" que señalaba Roberto (Jacoby) hace un rato, esta profusión de recordatorios que tomó cuerpo en nuestro medio en una serie de muestras sobre el arte de los sesenta, en una serie de libros de investigación, digo que esta profusión, este "auge de la memoria", puede llevar a una banalización muy grande, a una homogeneización indiscriminada de todo lo que se recuerda, ¿no? Entonces me parece también es una prevención que uno podría tener cuando considera a esta muestra como parte de un auge de la memoria que no permite discriminar o entender diferentes tensiones en el interior de esto que se está recordando, rememorando, recuperando.

Uno podría rastrear por lo menos dos líneas en esta recuperación del arte político de los sesenta: desde los setenta para acá (o sea muy pegado a la misma producción que se hacía en

los sesenta) que tuvieron que ver con recuperar estas manifestaciones (por ejemplo "Tucumán Arde" en la que yo he trabajado particularmente) como una manifestación inscripta dentro del arte conceptual, o dentro del "conceptualismo ideológico", como lo llamó Marchán Fiz en los setenta, o recuperar este carácter problemático, efímero y a la vez revulsivo de su ruptura extrema, tanto de las formas conocidas de hacer arte como de las formas conocidas de concebir la política, ¿no? Y en este carácter difícil de asir y problemático es que se nos escapa cualquier posible etiqueta de estas manifestaciones.

Me parece que este tipo de muestras permiten también pensar todo lo que falta recuperar de otros momentos, de la articulación entre artes plásticas e izquierdas en la Argentina. Digo, sobre los sesenta hemos vuelto últimamente con bastante asiduidad y hay una documentación y un corpus de materiales y de obras y de imágenes que están circulando. Pero eso también nos permite, por contraste, notar todo lo que falta con relación a recuperar otras experiencias igualmente significativas y potentes: desde aquella vieja discusión entre Juan B. Justo y el cuadro "Sin pan y sin trabajo" de De La Cárcova en 1894, una discusión que se dio de los primeros números de *La Vanguardia*, hasta experiencias más recientes, incluso contemporáneas, actuales. Es una historia densa, problemática, en la que me parece que la mayor parte todavía resta reconstruirse o volverse

a revisar desde otras miradas, menos estéticas, más problematizadoras.

Digo esto porque incluso las diferentes resoluciones que esta relación tensa entre el arte y la política de izquierda tuvo en la historia de nuestras artes visuales, uno también podría recorrerla como una misma lectura sobre esta muestra, porque acá conviven y se superponen en el mismo artista las diferentes resoluciones que pudo tener esa relación. Desde la resolución más extrema que es el abandono del arte en pos de la militancia política, hasta la solución más clásica que sería la subordinación del arte a la letra de la política, ese lugar del arte como "ilustración" de la política ¿no?. Y luego aparecen ahí intersticios, fugaces o efímeros, de generar formas distintas de estas confluencias, de inscribir el arte en la lucha por transformar radicalmente la vida. Me parece que en eso la muestra también señala muchas experiencias distintas ¿no?, disímiles resoluciones a esta cuestión.

Pero además creo que la muestra posibilita otro recorrido, que tiene que ver cómo aquí conviven en tensión distintas tradiciones que se vinculan con este cruce entre Artes Plásticas y Políticas de Izquierdas y que en estos años —en la década larga de los sesenta— se reformulan de alguna manera. Y acá me refiero, por ejemplo, a la tradición del Muralismo, que es una tradición que no me parece que sea tan unívoca en su recorrido. Es una tradición que más bien está en disputa, un legado que está en disputa desde ese viaje inaugural de Siqueiros en 1933 y la realización del mural junto con Castagnino, Berni, etcétera, hasta la producción mural de Carpani: me parece que ahí hay un legado que está puesto en un lugar de conflicto. Es un legado que de alguna manera heredaron —si bien no con demasiada gloria— algunos grupos vinculados al

Partido Comunista y que disputan, desde otra posición política, ya en el 57 con el libro de Jorge Enea Spilimbergo, desde un lugar más vinculado al trotskismo nacional. O sea, acá hay una tensión que no me parece tan lineal, ¿no?. Incluso cuando Carpani y Di Bianco se van de Espartaco en el 61, también están planteando un conflicto con el grupo, ¿no?. Consideran que es un grupo de pintores y que lo que ellos tienen que hacer es instalarse en otro circuito: que son los sindicatos, que son los muros en la calle.

Otra tradición que también aparece de una manera interesante y con diferentes resoluciones, tiene que ver con el arte gráfico o la línea del grabado, que tiene una trayectoria muy marginal dentro de nuestra historiografía del arte y que sin embargo fue quizás el género o el formato más rico en todo lo que fue la tradición del arte político desde los Artistas del Pueblo —en 1914 en adelante— y fundamentalmente en los años treinta y cuarenta. La cantidad de revistas de izquierda ilustradas por grabadores: Pompeyo Audivert, Clement Moreau, el alemán que produjo una cantidad enorme de arte gráfico en los 30 y 40, que son también artistas olvidados hoy y que merecerían una muestra de esta envergadura también.

Y por último, ya para cerrar, me parece que lo que también aparece en escena son las diferentes tendencias experimentales que desde el informalismo hasta el conceptualismo, pasando por el pop, o por el arte de los medios o por el arte de acción, plantean también distintas articulaciones entre estas dos energías que a veces parecen tan contradictorias y a veces parecen poder hermanarse. Lo que me parece que podría decirse es que está muestra señala que en los sesenta parece que la revolución se podía hacer de muchas maneras. Cuando en los setenta más bien la idea

Federico Monjeau lee ramona	Juan Pablo Correa debe renovar inmediatamente
Menena Garcés de Mosto recibe a ramona con alegría	Marcela Gené recibe ramona

que preña, que se vuelve más dominante, es esta idea que "la política lo es todo" y que "hay una sola forma de hacer política." Nada más, gracias. (aplausos)

A. Giudici: Abrimos el debate. ¿Alguien tiene alguna pregunta para los panelistas?

Magdalena Pagano: Si, en una discusión que tuvimos con unos compañeros en la Escuela de Bellas Artes, a raíz de la mesa del domingo pasado y porque estamos estudiando los grupos que están trabajando hoy en la calle, nos preguntábamos por qué los lenguajes no cambiaron. O sea, por qué los grupos que trabajan hoy en la calle, trabajan más o menos de la misma manera que trabajaban los grupos de vanguardia en la calle, por ejemplo en Rosario, en el Ciclo de Arte Experimental, por qué pasa esto.

L. Ferrari: A mí me parece que no, que hay distintas formas de cuestionar. La muestra es una muestra de las distintas formas de cuestionar al poder y no es exhaustiva sino que se sigue dando... Un ejemplo diferente, yo tengo pésima memoria, es el grupo "Etcétera" cuando en un Arte Ba hizo un "Arte viene": tenían un cuadro grande hecho de una *última cena* blasfema, que le pusieron patines, entonces la *última cena* parecía que se iba corriendo sola... Me parece una idea original. Y otra vez los mismos "Etcétera" en otro Arte Ba se vistieron de ejecutivos, llevaron esas valijitas de los ejecutivos que de repente se les abría y se les salía una cantidad enorme de dinero. Son ocurrencias que, me parece, muestra que la mente humana -no sólo en los artistas-, es inagotable.

M. Pagano: No digo que sean estrictamente las mismas... no, pero que trabajan en la calle,

desde lo efímero, como que tiene una concepción... O que por ahí, ese lenguaje no fue totalmente absorbido, sigue siendo lo suficientemente contundente y por eso se puede seguir usando para salir a la calle. Esta es más nuestra idea ¿no?, de que sigue teniendo eficacia.

A. Giudici: Me parece que Magdalena está preguntando si no es un arte de acción que tiene parámetros similares a las propuestas que hubo en los sesenta y que se inscribiría bastante dentro de la idea del conceptualismo ideológico.

R. Jacoby: Yo quería ver qué ejemplos dabas, porque como todas las cosas son diferentes entre sí, quería ver a qué te referías, porque por ahí algunos salieron con unos carteles, otros pintaron un mural, otros hicieron una performance, no sé, no sé a qué te referís...

Público/estudiante: Hay un ejemplo concreto: nosotros hicimos una intervención: registramos un homenaje hacia ustedes, de una acción que hicieron hace treinta y pico años, lo registramos y (acerca una carpeta) una intervención que ustedes hicieron en la fuente frente al Congreso, en Octubre del '68... cuando tiñeron la fuente...

R. Jacoby: Aaaaah, fue un fracaso increíble y ahora mirá como resulta: quedó como mito ¿te das cuenta lo que es?: los fracasos terminan en mito.

Público/estudiante: Lo sacamos de un libro de Ana Longoni, página 124, de arte y política... (risas)

R. Jacoby: Esta bueno que hacen obras basadas en los libros de historia ¿no?, está muy

bueno... A nosotros nos fracasó totalmente, porque el agua giraba en la fuente...

A. Giudici: Por favor, para el público que no sabe en qué consistió, que alguien cuente la acción del teñido de las fuentes, cuando se cumplió un año del asesinato del Che Guevara.

Margarita Paksa: No creo ser la autora de la idea, en todo caso nació en una conversación de grupo en ese momento, no recuerdo si fue antes de Tucumán Arde, pienso que sí... Y bueno, habíamos decidido repartirnos en parejas en distintas fuentes. Yo fui con Pablo Suárez a la del Congreso, justamente. Y bueno, es cierto, eran la una o las dos de la mañana y nos sentíamos muy incómodos, porque indudablemente eran tiempos de dictadura y con los paquetes de la anilina, verdaderamente... Lo lamentable fue que no paso nada, lamentablemente, sacudíamos, tirábamos (risas) no sé lo que pasó, la cuestión es que se fue todo al Río de la Plata y fue un gran fracaso. Y es cierto, a mí me parece genial el hecho de que algunos artistas o estudiantes de arte recojan esas cosas que son las chingadas realmente, pero el poder sacarlas y realizarlas me parece bárbaro.

Hace poco fui entrevistada por un grupo que se llama "Argentina Arde", es otro grupo que está grabando, filmando, documentándose, que hizo una larga, larga documentación, y me parece muy bien toda esa actitud y es una de las maneras de participar, es una manera de acercarse. Lo cual no significa que se usen exclusivamente los mismos medios, porque falta esta sensación del "peligro" que teníamos nosotros y que también era una adrenalina muy importante, y que en realidad ahora está permitido. Y lo que está permitido, aparentemente, no es peligroso. También habría que conversar al

respecto: si el arte es peligro o por una puesta en situación del peligro, nosotros la vivimos así, estábamos bajo una dictadura, y todo lo que hicimos estaba en el filo de una situación de mucha incomodidad. De hecho, en algún momento fuimos también detenidos ¿no? Bueno, esta es la pequeña recomendación, porque también en nuestro momento actual hay situaciones de peligro muy grandes, que son necesarias de abordar. Porque de lo contrario es quedarse a reconstituir una memoria, pero es caminar lo que antes fue peligroso por un camino seguro; en cambio, encaremos ahora el camino peligroso también, ¿no es cierto?, Que los hay, de eso están dando cuenta los piqueteros, por ejemplo. (aplausos)

H. Zabala: Quería decir algo. Respondiendo un poco a lo primero que decías: con respecto a que no notás cambios o que los cambios son más relativos... Yo soy más optimista: hay que tener en cuenta que si no se ven las diferencias del arte en la calle, entre lo que se puede hacer hoy y lo que se hacía hace treinta años, es porque la calle es un organismo vivo. La trama urbana es un contexto tan rico y tan cambiante, que de pronto tiene una potencia que es muy difícil que aparezca como algo nuevo. No es el contexto del museo, es el contexto público, o está entre lo público y lo privado, por lo tanto es un medio efímero y a la vez imprevisible, y como decía Margarita (Paksa), con riesgos que no da ningún espacio privado o ninguna institución privada. Entonces trabajar en la calle significa -yo coincido en eso- trabajar en el riesgo y conque la obra se diluya, que la obra se termine así o peor, pero me parece que es fantástico.

R. Jacoby: ¿Puedo decir algo? Yo creo que lo peor que puede pasar es que los artistas jóvenes idealicen los sesenta. Me parece que

eso sería la muerte total de los sesenta. Tenemos que pensar al revés, que todo lo que se hizo en los sesenta era una "porquería", que realmente era bastante una porquería, que...

Público: Sos muy positivo vos...

R. Jacoby: Sí, sí... soy muy positivo. Y que me parece que hay que inventar todo de nuevo. Hay que tener una actitud más despectiva. Me parece que una de las cosas buenas de esta muestra, es que nos permite ver también la realidad de que no eran cosas "taan geniales", ¿no es cierto?. Eran difíciles, eran meritorias, cada cual ponía su oficio y su talento y qué sé yo... pero tampoco es algo que vos digas: Guuuaaaa... es algo increíiible.

Público: Sí, pero no se puede banalizar así, ¿eh?. Y también la dictadura tenía muy pocos medios y sin embargo veinte millones de argentinos se la comieron doblada. Entonces no podés comparar la realidad social y tecnológica que hay hoy con la de aquella época, para banalizar lo que hicieron esos artistas. Me parece que está bien que provoques, pero creo que tiene que haber un límite en la provocación, porque siento que con esto le estás faltando el respeto a mucha gente... (aplausos)

R. Jacoby: Me alegro muchísimo. Me alegro muchísimo y es mi propósito. Digo que para que los respeten ya hay muchísimos, los puede respetar Fevre, hay muchísimos. (silencio total)

Público/una estudiante: Nosotros el 9 de julio habíamos hecho una acción que también consistió en teñir las fuentes de rojo de Plaza de

Mayo. Yo también trabajo en un grupo... y fue justamente citando a unos artistas peruanos que habían lavado la bandera en la plaza, y nosotros fuimos lavando la bandera, pero la fuente se teñía de rojo. Quería decir esto porque me parece que algunas acciones siguen teniendo cierta eficacia y siguen pudiendo llamar a mucha gente. Y nosotros cuando pensamos en esa acción pensamos en algo comunitario, latinoamericano y que sí que algunos lenguajes todavía pueden seguir siendo explotados y resignificados. Justo había tenido que ver con los dos chicos asesinados, piqueteros. Entonces como que seguía siendo muy actual y tuvo una repercusión muy fuerte en la gente. Y me parece que es un lenguaje que se resignifica y que sigue siendo muy eficaz. Por ahí el tema de la originalidad está en un segundo plano. Y va a un plano más importante el tema de lo que tenía que ver con la comunicación y el laburo directo con la gente en ese momento... Y sí, se siguen repitiendo las cosas.

Doris Carpani: Es una pregunta a Noé y a Ana Longoni: ¿Green en el carácter necesariamente *progresista* de las vanguardias artísticas? ¿No fue el proyecto del Di Tella de Romero Brest el de manejar *institucionalmente* las vanguardias?

Ana Longoni: Respecto del carácter "necesariamente progresista" de las vanguardias, de los movimientos históricos de vanguardia en adelante, te diría que no. Que por supuesto que no. O sea, ha habido movimientos de vanguardia -y eso es conocido y no hace falta que abunde- vinculados al fascismo, como el caso del Futurismo italiano, o el del Manierismo brasileño, o a movimientos nacionalistas de derecha, sin duda. También hubo cruces muy interesantes entre revoluciones y las

vanguardias, como el caso de las vanguardias rusas, que dan lugar a un cúmulo de experiencias, de cruces interesantes que uno podría rastrear en otra línea. Respecto a sí el Di Tella de Romero Brest manejó, dominó, la totalidad de las vanguardias, te diría que no. El proyecto existió y Andrea Giunta en su libro se maneja con esa hipótesis, lo desarrolla con muchísima documentación, pero yo diría que las vanguardias fueron mucho más que eso.

L. F. Noé: ... Creo que todo pasa por que, qué es lo que se entiende por progreso y en qué campo se evidencia y se piensa el progreso. Lo que creo es que Ezra Pound era un gran poeta, y un gran poeta de vanguardia, y un gran poeta progresista, y fue un nazi terrible. Esas son las contradicciones a veces básicas en el campo del arte. Hay en cambio artistas muy progresistas en posiciones políticas y son terriblemente reaccionarios en sus posiciones artísticas. Creo que entonces hay que medir dos conceptos de progreso: la conciencia del progreso político y la conciencia del progreso artístico, que no siempre coinciden. Y bueno, porque no todas las personas son conscientes de todo, sino de parcialidades de cosas. Eso es una respuesta. Con respecto a lo institucional: sí, es cierto que el Di Tella tuvo la paradoja de ser como una gran catedral de la vanguardia, con un gran "papa" que determinaba qué es lo que correspondía y lo que no correspondía, e iba cambiando de dictamen año por año. Eso es cierto, es decir hubo para mí un espíritu de la vanguardia de los años sesenta antes del Di Tella y otro espíritu con el Di Tella, porque el Di Tella tenía un papá, sencillamente. Pero sin embargo, los fieles se le rebelaron después. Nada más.

Público/estudiante: Quería aclararle a Jacoby, que no pretendemos idealizarlos a esos

artistas, sino que a partir de que leímos el libro, fue un disparador para muchas cosas. Vuelvo a repetir, no pretendemos idealizarlos sino que a partir de ahora vamos a tratar de superar inclusive en propuestas o temáticas estéticas, como respuestas a mecanismos de poder, o posiciones de poder, política y estéticamente. Nada más.

Público: ¿Consideran hoy que se sienten parte de lo institucional, de eso que en el pasado ustedes criticaban, y cómo lo consideran hoy?.

León Ferrari: Yo creo que lo dije el domingo pasado: es un problema de las contradicciones. Porque al mismo tiempo que estamos cuestionando el poder, estamos colaborando en darle más poder al poder. La cultura, forma parte del poder, el poder necesita cultura como fundamento. Hay un antecedente en la cultura occidental, en nuestra civilización, que es todo el poder que le dio el arte, los mayores artistas que hoy admiramos, a la iglesia para que llegara al poder. Y estos artistas, que pintaron las cosas más terribles en la forma más maravillosa, son los que hicieron que mucha gente se convirtiera a esa religión por los terrores de los infiernos, ¡maravillosos!, que pintaban Miguel Angel o El Bosco, entre otros, que eran inventores. Eran inventores. Ellos hacían un arte político de colaboración con el poder, nosotros lo hacemos (o lo hicimos) en contra, pero estamos dentro del poder. Cualquier cosa que cualquier persona, o casi muchas cosas que cada uno haga, en cierta forma es un apoyo al poder. Entonces estamos en una contradicción que en aquel momento se señaló muy duramente, que era la colaboración de los artistas que presentaban obras en los museos y demás, la colaboración también de las vanguardias que se dirigían a otros sectores del poder, y también has-

ta las obras políticas que le daban al poder la posibilidad de la tolerancia democrática. ¿Cómo se sale de esta contradicción? ¿Cómo uno puede explicar que sigue cuestionando un poder y exponiendo en los lugares del poder, que no son sólo los museos, sino también las fundaciones y demás? Es una respuesta un poco difícil de dar. Pero, por una parte me parece que así como el poder se desparrama por todas partes capilarmente, lo nuestro es nada más que expresar, sin mayores pretensiones, una opinión en contra, como lo expresa todo el mundo, sólo que usamos como medio el arte, y aprovechamos del arte esa "aureola" un tanto artificial que tiene.

G. Carnevale: También para contestarte... en los sesenta llegamos a plantearnos y nos propusimos salir del circuito institucional del arte. Es decir nos planteamos no participar de ningún tipo de evento, de espacios que tuvieran que ver con el poder; pero eso también nos llevó a una especie de marginación o de marginalidad que tampoco supimos manejar, y darnos otro tipo de respuestas. Creo que está abierto y que uno sigue viviendo en la contradicción. Es decir esas fueron las respuestas para un momento determinado, para condiciones determinadas y que optábamos por otro tipo de accionar. Después, en los ochenta, en los noventa, cada uno, o distintos compañeros, de los cuales muchos dejaron

por mucho tiempo de producir, incluso volvieron y volvieron a la institución, de distinta manera y con otro tipo de planteos y de contradicciones, pero también porque el momento histórico, las condiciones, habían cambiado. Entonces me parece que eso es importante de tener en cuenta porque no hay una respuesta que es válida para siempre, como verdades universales, sino que esas verdades responden a un momento determinado, y que también me parece que son muy difíciles, como que las contradicciones siempre las estamos viviendo, y hay distintas formas o distintas respuestas para ese tipo de contradicciones, que tiene que ver con lo que decía León (Ferrari).

L. F. Noé: Hay algo sobre la relación Arte y Poder que me interesa decir. Porque siempre que se habla de poder, se piensa en el poder que está por encima nuestro. Me acuerdo que una de las cosas que más me sorprendió cuando viajé en el año 64 a Nueva York y me encontré que estaban hablando del movimiento negro, que hablaban del "black power". Y yo decía ¿pero cómo hablan de un poder que no tienen? Lo que fui aprendiendo es que una manera de ir adquiriendo poder por parte de ellos, era justamente afirmar lo que no tenían. Y creo que eso también tuvo que ver con una relación de ir identificando, en esa época, algo así como que el arte no es tanto los elementos simbólicos si-

Marta y Víctor Dujovne de Zavalla leen ramona todo el día	Tiny y Juan Cambiaso deberían renovar
Christian Román recibe a ramona en su casa	Agustina Cavanagh recibe ramona

no el proceso real de acción. Una de las cosas que yo fui pensando al término de la década del sesenta y a principios del setenta, es que el arte de América Latina es la revolución. Cosa que no dejo de pensarlo aún cuando hay que entender bien qué se entiende por revolución en este caso. Yo creo que revolución ante todo es una revolución de conciencia cultural. O sea, toda revolución de conciencia es una revolución que ataca a las bases mismas de nuestro concepto de entidad, y por lo tanto de cultura. Y para simplificar, quiero decir que para mí cuando ahora hablan de arte callejero y demás, creo que tal vez el más antiguo ejemplo que hay en la Argentina de este tipo de proceder -no se llamaba arte, pero podríamos ahora con la perspectiva actual llamarlo arte- era el humilde reparto de escarapelas de French y Berutti, el 25 de Mayo.

Alberto Giudici: Bueno, no sé si queda alguna pregunta, alguna observación, sino vamos a dar por terminado el debate...

Xil Buffone: Bueno, hubo momentos muy brillantes, para seguirlos en distintas direcciones, pero me llamó la atención la reacción que se dio en uno de los asistentes hacia Roberto (Jacoby): que alguien le dijera a quien protagonizó un hecho, que no podía criticarlo. Esto es ser más papista que el papa. Sí, a todos nos gusta soñar con tener un pasado reciente brillante, sin contradicciones, pero bueno... creo que sí, que tiene derecho a criticarlo, porque creo que el espíritu crítico que tuvo esa época es uno de los elementos fundamentales que hoy no tenemos, y que estamos tratando de recuperar. Por un lado la libertad de imaginación y por otro lado el espíritu crítico, me parece que fueron dos buenas herramientas de esta época, hoy en desuso.

A. Giudici: En ausencia de Roberto alguien quiere acotar algo...

Público: Mirá, la diferencia que yo quise señalar es que los elementos que había en los sesenta eran los elementos que había. Frente a la visión que se tiene en este momento de aquella época, banalizarla diciendo "No decimos Guuuuaau". ¿Para decir "Guau" qué tenía que pasar?. Porque con ese mismo criterio, tampoco delante del Guernica decimos "Guau". Me parece que él estaba hablando aquí en presente por mucha gente que desgraciadamente no está aquí presente. Entonces me parece que es una falta de respeto y estaba llevando el debate a una cosa irónica, que me parece muy destructiva.

X. Buffone: Pero, ¿por qué una falta de respeto y no una diferencia de visión o de valoración de lo que pasó?

Venusino a público: Entendiste mal lo que dijo (Jacoby). El dijo que...(rumores) dijo que no era tan bueno, no era que no lo intentaron y que no lo quisieron... La cosa es que no les salió. Y Roberto los incitó a buscar otras maneras, que es lo que siempre hace Roberto...

(La discusión sigue entre el murmullo de la gente que se retira de la sala).

A. Giudici: Bueno, muchas gracias a los panelistas y al público.... (aplausos)

(La desgrabación fue realizada por Xil Buffone)

Sempiternas espirales del Pop

Por Rafael Cippolini

UNO

1.1. Hay veces que la retórica de la imagen empieza en cualquier parte y ese otro lugar es un texto. No me refiero a una imagen ilustrando un texto, sino a una fuga por conexión imprevista: hay determinadas imágenes que terminan por cruzarse con un texto y establecer una relación que, con el tiempo, articulan la cotidianeidad perceptiva de un nexo entre unas y otro.

Así sucede en una de las últimas encarnaciones de esa aventura de las artes conocida por una palabra – palíndromo de tres letras (dos idénticas entre la vocal redonda: **Pop**). Sus metamorfosis, continuidades e irrupciones son abrumadores. Hace seis años, sin ir muy lejos, irrumpía el manifiesto **Avant pop**. Esta vez el Pop (que jamás debió entenderse como un género, aunque poco hay más productivo que ciertas pragmáticas confusiones) se situaba muy cabalmente como catalizador frente a una tradición que creíamos haber perdido de vista en la desfragmentación de aquella avanzada de post- situacionismo de los noventa que se publicitó con el nombre de **Neoísmo** (extensa red, conectiva donde la voz de Karen Eliot es liminar; chequear ramona 23, páginas 42 - 44).

1.2. ¿Quién es Mark Amerika?
(<http://www.altx.com/who.is.mark.america.html>)

Mark Amerika: "La gente me pregunta, ¿Qué es **Avant-Pop**? Y yo, algunas veces, en lugar

de tratar de definir lo que es (háganme el favor dar un vistazo a mi Manifiesto (www.altx.com) sobre las diferentes versiones del término Avant-Pop) prefiero concentrarme en decir lo que NO es. El Avant-Pop, esa mezcla entre vanguardia alquímica y formación chamánica (cultura pop), NO es tu movimiento de arte común y corriente. (...) El Avant-Pop, siempre en el proceso de reinventarse a sí mismo, es parte de una cultura digital emergente que está hipertextualmente vinculada no sólo a los movimientos artísticos de los últimos 220 años, sino a mucho más. ¿Qué queremos decir cuando decimos, hipertextualmente vinculada con.....? En este contexto, nos referimos a "percibir" o "NO percibir" linajes ó estirpes (los Anti-Oedipus los llaman líneas de vuelo) que conecten a la literatura reciente y el arte con un marco de referencia decididamente materialista (lo que algunos Materialistas llaman "La historia en marcha" ó "El mundo de los sueños de las culturas de masa") .Este marco de referencia se origina en los grandes descubrimientos artísticos y científicos del pasado reciente pero también se encuentra significativamente relacionado a lo que los cyberpunks llaman El Futuro del Ahora. (...) NO-SOTROS somos Avant-Pop. Somos nosotros. Toyboys y Riot Girls siempre al punto de llegar a ser Artistas Digitales hiper-erotizados que se aventuran en el reino escabroso de lo ficticio. Una vez dentro de este reino escabroso, ellos comienzan a interactuar con el mismo código alternativo por el cual los padres fueron castigados. (...) Recientes publicaciones en Internet han tratado de lidiar con este fenómeno del Avant-Pop. Un jefe de la Internet dijo que A-P es "un MTV-zado estético que abarca rapidez, alta-tecnología, ironía masiva y (siem-

pre ambivalencia) el vasto mundo de los medios de comunicación – una espectacular te-le-geografía, de la cual se ha alimentado el artista Avant-Pop." Una gran noticia!!! El avant-Pop en sí mismo, es parte de pop, parte de Futurismo, parte de cyberpunk, parte de la teoría del especto-situacionismo!!!"

1.3 El nombre de esta tendencia, iniciada hace seis años, proviene de un disco de 1986, del trompetista de vanguardia Lester Bowie, quien en 1998, un año antes de morir, afirmaba que "el jazz no es ni un repertorio específico ni un ejercicio académico, sino un modo de vida" y que, con su último ensamble de vientos llamado *Brass Fantasy*, se dedicó a realizar alucinadas versiones de temas de las Spice Girls, Marilyn Mason, Puccini, hasta llegar a *Don't cry for me, Argentina* y otros hits muy populares, en una antología posmoderna con pocos antecedentes en la historia del jazz.

¿Crossover? No, casi todo lo contrario: ya no los íconos multiculturales de un tiempo fatalmente moderno, sino la apropiación del material más cercano a los gustos inmediatos y efímeros para retorcerlo a piacere.

1.4 Regresando al principio de esta nota, al precipitado de texto e imagen, sería saludable que revisáramos el glosario visual (y pop) que nos propone el **Avant Pop** (naveguen su sitio) ¿Qué es lo que sucede ahí con respecto el valor icónico que el Pop tuvo en el pasado? ¿Hacia dónde se dirigen estas imágenes electrónicas?

Parecería que el **Mark Amerika** y su **Avant Pop** vinieran a decirnos: "La Era de los Manifiestos sigue tan viva como hace casi cien años. **Matrix** es el valor del texto, del cual la

imagen no puede escapar, ya que una y otra vez será cruzada por algún enunciado puramente discursivo. La divergencia del **Avant Pop** con las manifestaciones pop precedentes es que, en esta oportunidad, ya dejamos de obedecer la linealidad histórica para sumergirnos y partir desde una dimensión paralela; no reaccionamos de manera dialéctica en contra de todo el pop del pasado, sino que, aunque admitamos parentescos imposibles, el **nuestro es pop de otro sitio** muy distinto a éste."

1.5. En el invierno europeo del año 2000, Mondadori – Barcelona editaba, en la colección Reservoir Books, **ALMANAQUE – INVASORES DE MARTE**, suerte de borrador apresurado para una inminente **summa Avant Pop** hispanoescribiendo, antología que articuló relatos de César Aira, Roberto Bolaño y Rodrigo Fresán, junto a un ensayo posliminar y explícitamente alineado a la propuesta de Mark Amerika, firmado por el joven catalán Eloy Fernández Porta.

DOS

2.1. El Pop no es un estilo. Nunca lo fue, aunque algunos artistas lo hayan practicado como tal y su influencia se haya sentido. Es, más exactamente, un tratamiento de reconfiguración icónica; sus efectos no van direccionados sólo para actuar en los límites de la escena del arte, sino que desean devorarse y sacudir a la cultura en sí. En algún momento se lo llegó a confundir con la particularidad de un gusto (y así muchos glosaron el ya clásico ensayo sesentista sobre el **Camp** de Susan Sontag, que forma parte de su libro **Con-**

Sempiternas espirales del Pop

tra la interpretación). Quizá más acertado y en sintonía, Jean Baudrillard diferenció, en un ensayo de 1970, **La société de consommation**, que el pop, al desplazar y eliminar la representación (que había regido la operatoria de las artes visuales hasta la irrupción de pop) nos empujó a la intemperie del reino absoluto del signo. El arte ya no más como vehículo de representaciones, pues ya nada más representa que la emergencia de un nuevo signo.

2.2. Es cierto que la Historia del Arte bien podría definirse como la permanente creación y su consecuente abandono de mecanismos de apropiación y adaptación, de toda una sumatoria plagios encubiertos – incluso inconscientes o meramente participativos –, donde el estilo aparecería únicamente como tecnología para disimular el plagio (insisto: voluntario o involuntario).

El Pop se materializa entonces al modo de una instancia (quizá la primera) en que todos estos mecanismos y tecnologías se ponen en escena como un arte en sí, es decir, en un primer plano, reclamando su “ser arte”. El objeto (la imagen) en tanto procedimiento de cita y recontextualización.

Y es que el Pop reapropia, recicla, retoma. Lleva a su punto culminante una teoría de la recepción (ya que el Pop es fundamentalmente receptivo, transfiguración consumada de lo previo). Es la fatiga de la relación representativa hacia un mundo de objetos que son llevados a encontrar su síntesis universal en un puro signo.

2.3. Resituémosnos en su origen inglés (uno de sus orígenes): el fabuloso collage de Richard Hamilton, de 1956: **¿Pero qué hace a**

los hogares de hoy en día tan diferentes, tan acogedores?, obra que de inmediato traza su constelación con Hausmann, Schwitters y Peter Blake, y de éste último en línea directa a The Beatles y su revolución estética en la tapa de los discos. El arte del clip no es más que una consecuencia tardía de este prolijo desbarajuste, donde no sería justo olvidarnos de los atentados de recortes del novelista y dramaturgo Joe Orton.

2.4. No sería justo acabar este apartado sin una más no sea leve mención a los textos de Gillo Dorfles, sobre todo sus pioneras obras **Oscilaciones del gusto** y **Nuevos mitos, nuevos ritos**.

TRES

3.1. La prehistoria Pop argentina se propone (o debería proponerse) en dos vértices: el primero, la fase final (incluso terminal) de un pensamiento informalista. El segundo, como la puesta en escena y reinención de un ejercicio teórico (el pensamiento aplicado a una forma de vida muy de época).

3.2. El primer **poeta conceptual** argentino viajó, por una beca, en barco con María Elena Walsh. Y se reconocía, ya no como **greco-romano** sino como **grecoputo** (Por favor, no dejen de leer el capítulo que le dedica Julio Linás en su autobiográfica **Fiat Lux**). Adolescente zafado, alumno de Tomás Maldonado y Lidy Prati, hacia fines de los cuarenta **Alberto Greco** salta de la poesía a la narración, de la pintura al diseño, del teatro al escándalo. Viaja al altiplano (cuarenta años antes de **De Loof** comprende que nada hay más fashion que Bolivia) y sueña con mixturar los chongos

bolivianos con el **Gran Vidrio** de Duchamp. Habitué de la librería **Juan Cristóbal**, donde no sólo contemporiza con González Lanuza, Oliverio Gironde, Manucho Mujica Láinez (que fue uno de sus protectores y difusores – tampoco dejen de leer la crónica que aparece en su libro **Los porteños**), y Bioy, en el que consigue levante pese a no ser un lugar de levante, Greco presenta una plaquette artesanal de 150 ejemplares (alguno ahora dirá eso fue *minimalismo temprano, naïfcore y haikus calientes*) a la que titula **Fiesta**. La presentación – hito de los hitos donde **el concepto cayó del cielo** – finalizó en una comisaría (así lo quiso la policía no tan distinta a la de medio siglo después). Por ese entonces Greco se interesa por las ciencias ocultas, el esoterismo y las pijas con igual devoción, él mismo se describirá como **“un puto enamorado en la senda de Genet”**.

3.3 “Fiesta de hueco y sombra / hay en mi corazón / Va creciendo tu voz fresca, en calma, como la sombra de un / Manzano al mediodía / Fiesta de pez y ola hay en mi corazón / Voy con tu nombre. Es como si llevara todas las llaves del mundo, inclusive la de los sueños y la de los jardines de los niños / Reverdece el tiempo en cualquier estación que llegues, con tu semilla primera / Te amaría como sólo puede amar el estío la frescura de las naranjas / Fiesta de caracol despierto por la lluvia hay en mi corazón”.

3.4. Antes de popularizarse en el chongaje que pulula en los confines del **Club de Clan**, antes de volverse íntimo de la megastrella Palito Ortega y del mismísimo Duchamp (con quien jugaba al ajedrez como quien se duerme con la televisión – **La conexión Greco: De**

Palito a Duchamp, Vox Virtual número uno, www.voxvirtual.org -) Greco cosechaba éxitos en la Sociedad Argentina de Escritores (también antes de la Revolución Libertadora) leyendo sus narraciones de concepto (**“Me encanta decir La Sade en vez de Sade. Sueña más maricón”**, dirá).

3.5. Pregunto yo ahora: **el conceptualismo de Alberto Greco**, la genealogía de su **Vivo Dito**, ¿procede de las artes visuales? ¿O de la poesía? ¿O de un punto equidistante de una y otra? Greco ¿se cagaba, en esta diferencia, en esta escisión, de la misma forma en que tantos alquimistas soñaron transmutar la mierda en oro? En Greco está Duchamp, no sólo como influencia, sino como vecino, como dama de paseo por los restaurantes neoyorquinos. En Greco está la pintura y también el *charme* de Silvina Ocampo. Cuando Greco era apenas post adolescente (quizá nunca dejó de serlo), Silvina Ocampo lo hizo esperar, en el living de su casa de la calle Posadas, durante horas, junto a su amigo Pepe Fernández. Horas. Silvina jamás se presentó. Esa misma noche, telefoneó a Fernández y el confesó: **“los estuve espiando todo el tiempo. Se los veía preciosos sentaditos, desaliñados, con esas crenchas que tanto me inspiran”**. Esta acción tan voluntaria fue una de las tantas absorbidas por la esponja – Greco.

3.6. Pues lo más fabuloso de su irrupción, fue su estatuto zigzagueante. Su teoría jamás verbalizada. Su no – dogma. **Vivir el concepto como quien se enamora**. Greco estuvo enamorado mucho tiempo de Claudio (así, a secas), y éste fue su poesía de concepto. En Madrid, hace casi cuarenta años, Pedro

Cámara, presuntamente crítico de arte, escribía como copete al reportaje de Greco del 30 de julio de 1964 que enseguida transcribo:

"En la sala Juana Mordó inauguró anteayer una Exposición de sus obras el pintor y poeta Alberto Greco. Había mucha expectación y ambiente el día de la inauguración. Telas pintadas, algunas solamente dibujadas; collages y, delante de dos lienzos, una vieja vendiendo dulces y un ciego. La impresión primera era extrañísima; después, no había forma de adaptarse a ese nuevo mundo plástico, que nos hablaba del pintor. En definitiva, lienzos y personas eran la obra expuesta. Pregunto a Greco:

-Greco ¿qué es lo que haces?

-Vivo y trato de dar vitalidad a lo que hago. Después, hago lo que todo el mundo: duermo, como, camino...

-¿Por qué ponés modelos vivos delante de los cuadros?

-Porque son el cuadro mismo. Es la incorporación de objetos vivos a la tela.

-Entonces ¿qué hacés con los vivos?

-Los dejo seguir viviendo en la casa del comprador.

-¿Es mercado de vivos?

-Yo soy un vivo. Aunque hay tantos vivos sueltos que no tendría telas suficientes para ponerlos.

-¿Qué vivos te interesan?

-Los vitales, aunque parezca un juego de palabras.

-¿Qué opinás de los pintores que pintan?

-Me parece muy bien si lo necesitan, aunque creo en la muerte natural de muchos de ellos.

-¿Por qué te llamas Greco?

-Porque mi Papá se llamaba Greco, mi abuelo también, y el único que no se llamaba Greco es el otro.

-¿Qué opinas del Otro Greco?

-No me gusta.

-¿Quiénes fueron tus maestros?

-Tuve muchos. Como diría un muchacho de mi barrio: mis maestros es la vida misma.

3.7. Su Vivo Dito no fue un ready - made. No. Es decir, no obedeció a la fina y prolija genealogía del Duchamp que dejó de ser pintor. Para nada. Sino que se conectó con el **Duchamp travestido**, con **Rose Selavy**, con el Duchamp que hizo de su poesía, una obra definitivamente inacabada. El **Vivo Dito**, todos nosotros sabemos, tuvo su culminación teórica en su novela - aún inédita - **Besos Brujos**, la misma que la revista **Primera Plana** saludó como la Obra Magna del **Primer Novelista Pop**.

3.8. Primera Plana, 7 de noviembre de 1967, pág. 60 y subsiguientes:

3.8.1 Primera parte: " ' Te dejo la novela. Hací lo que puedas para que se publique pero

no te olvides que es literatura y no pintura. ¡Ja! Parezo una mamá cuando se va de viaje, dándole las últimas recomendaciones a los nenes' . El argentino Carlos Mazar recibió un bulto cuadrado, envuelto en papel madera, y lo guardó en un cajón. Esa noche, el autor tomó el tren nocturno Madrid - Barcelona, al día siguiente se compró una docena de tarros de pintura, unos cuantos pinceles, y varias telas y le confió a sus amigos: 'Desde ahora me pongo a trabajar seriamente'. Cuadro días después, en un cuarto atestado de aparatos sanitarios, Alberto Greco se suicidó con tres tubos de barbitúricos. En su muñeca izquierda había escrito con tinta china la palabra **Fin**. A dos años de su muerte, **Besos Brujos** es el testimonio alucinante de un hombre que inventaba la vida todos los días. Pero es, sobre todo, la primera obra que el arte pop le ofrece a la literatura argentina".

3.8.2. Segunda parte: "Greco escribió **Besos Brujos** en quince días. Primero, en las playas de Ibiza, después en una mesa del bar Gijón de Madrid, donde había establecido su cuartel general. Las 130 páginas manuscritas (al principio con letra de imprenta, después con una caligrafía indescriptible) están abarrotadas de dibujos, manchadas con grasa, festoneadas con huellas de vino y cerveza. Con un estilo desprovisto de elegancia pero no de fuerza, con frases torpes y a veces mal redactadas, Greco cuenta los estertores de su amor de una década con Claudio, un chileno que había conocido en París. La historia de esa quincena está mezclada con la copia textual de reportajes, aparecidas en revistas especializadas, a Sylvie Vartan o Luigi Tenco (que se suicidó el año pasado [1966]); Greco siempre andaba con un disco de Luigi Tenco

debajo del brazo), con recetas de cocina, con una historieta, con la transcripción de tangos de Gardel y canciones de Palito Ortega. A partir de esto, el pintor compone un collage delirante, se zambulle en la cursilería, en lugares comunes, y se hunde en todas las fórmulas antiliterarias para acceder a una sobrecogedora confusión. A la manera de las novelas de William Burroughs o de Jack Kerouac, **Besos Brujos** es un diario que conduce al lector por los vericuetos de una personalidad torturada. A diferencia de estos autores, Greco no indagaba el porqué de nada. Prefería quitarle seriedad a sus textos divirtiéndose con Lidia y su correo romántico de la revista **Fans**. El resultado es deslumbrante y patético, dos adjetivos que también definían al autor".

3.9. Pop excéntrico, fuera del centro. Greco propuso su irrupción **Pop** desde la escritura (como obra conceptual). Si la imagen de sus cuadros jamás será pop, si los textos que se precipitan contemporáneamente a éstas. Mediante esta esquizofrenia que cruza las artes visuales con la escritura (anti)literaria, es que desembarca el **pop** en argentina. Como si ya no fuera del aquí y ahora, sino de otra dimensión. **Avant-Pop, Avant-Greco**.

3.10. Besos Brujos no fue nada distinto a una declaración de despecho:

"A Claudio lo quiero, pero no me gusta. Éste es el problema. No puedo dejar de pensar en Claudio, estoy enfermo de él. Según parece, Claudio está encerrado en su casa, con el alemán. En esa casa ya viven siete. Y creo que no comen ninguno. Los siete son: Claudio, chileno, protagonista de esta película más larga que Lo que el viento se llevó; Pan-

cho, el otro chileno, de unos 20 años. Claudio acaba de cumplir 29 – La americana gorda y rubia que vino de NY con Pancho, que antes era puta y Claudio hizo redimirse hasta que él encontró al alemán (que es otro de los siete) y ahora casi ni se ven, aunque siguen viviendo todos juntos. Los otros dos son: el inglés, que toca la guitarra y está siempre con Pancho, porque le recuerda a Lucho, su antiguo amante. Y la séptima de los siete es la francesa que vive con el alemán. Claudio cumple el 3 de julio y esa misma noche lo quise estrangular. Quiero a alguien que no me quiere, eso es todo. Y por esto ¡a joderse toda la vida!”

3.11. Greco finalizó la novela, repito, muy poco antes de suicidarse. El FIN manuscrito en la última hoja – Greco siempre manuscrió – es idéntico, especular al que se autografió en la mano para morir de una vez y para siempre. Días antes había sentenciado:

La muerte tiene algo de Shirley Temple.

El conceptualismo grequiano, el del poeta Greco, implicaba, en cada asalto, a todos los presentes. Es decir: la soledad ante un público extraño, la desesperación de amor como una exhibición de atrocidades privada pero en público, la confusión como un vestido luminoso y también a la moda. Porque, al fin de cuentas, todos nosotros podríamos decir aquello que Alberto Greco no llegó a decir: **la Performance eres tú.**

3.12. En Greco subsiste la tensión entre un espacio privado y otro público, que se superponen y batallan una y otra vez. El **Vivo Dito** es una forma de convertir lo público en privado, así como **Besos Brujos** es su operación

especular, inversa. Convertía el escenario bélico de lo público y lo privado, a un mismo tiempo en epistémé del arte y autobiografía. Al fin de cuentas, no se trataba de mostrar la belleza de las personas, ni su singularidad (ese no era su propósito final) sino los límites inciertos del arte con la autobiografía. ¿Cuál es la esfera del Estado? ¿Hasta donde lo público puede inmiscuirse en nuestras vidas? Greco, muy saludablemente, pensaba en otra cosa.

3.13. Si fue Severo Sarduy quien mixturó la fórmula **kitsch + camp + gay** como definición de lo **neobarroco**, y la novela como un puro manojito de **Gestos** – así el título de su ópera prima, de 1963, realizada desde un brutal y refinado *Action Writing* – nada mejor para sintetizar esta **zona Greco** que abrió hacia territorios nada neobarrocos.

CUATRO

4.1. Columba fue una editorial, básicamente dedicada, durante décadas, a la publicación de historietas, creada por y propiedad de Ramón Columba. En los años sesenta, esta editorial publicó una serie de libros consagrada a ensayos y teorías. Estas ediciones, Oscar Masotta publicó, en 1967 (es decir, absolutamente en el mismo momento en que Primera Plana consagraba a Alberto Greco como el **Primer novelista pop**) su libro sobre el **Pop Art**, transcripción y reescritura de una serie de conferencias dadas en el Instituto Di Tella unos años antes, más un apéndice. Su prólogo es fundamental: se disculpa porque, cuando dio las charlas publicadas, inventó un aparato teórico sobre obras que no conoció sino tiempo después. Es decir: creó un com-

Ruth Benzacar

plejo conceptual antes de sumergirse en la percepción de los objetos visuales que analizaba. El resultado es tan interesante, que amerita un ensayo que escribiré, espero, en un futuro no lejano.

4.2. Curiosamente, y de manera nada oblicua, los dos popes iniciales del pop argentino resultaron protagonistas, veintitantos años más tarde, de **Operación Masotta**, de Carlos Co-reas, libro en el que lo pop de Greco y Masotta es narrado como algo nada diferente que una tangente advenediza que embargó la conducta de uno y otro.

4.3. La contracara más visible de este arte de la invención pop de Masotta, debe ser **Del pop - art a la nueva imagen** (1985), de Jorge Glusberg, que funciona, en su ya tradicional sentido estético – autista, sólo dentro de su esperanto histórico (una lengua finalmente privada que practica el propio Glusberg y quienes le son consecuentes). En este sentido, se adelanta y en mucho, a Alberto Manguel cuando este subtitula uno de sus libros como **Historia privada del arte**. Cumbre de la teoría solipsista, este libro nos informa de dos formas de contar la historia: la de Glusberg por un lado, la del resto de quienes escriben de arte argentino seriamente, por el otro.

CINCO

5.1. Dos libros impostergables del segundo lustro de los sesenta, **Panorama de la pintura contemporánea** de Aldo Pellegrini (1967) y **El arte en la Argentina** de Romero Brest (1969), dedican sendos capítulos al **arte pop argentino**. Pellegrini fue terminante: “La difusión del pop

art no ha adquirido en la Argentina una fuerza ni siquiera proporcional a la de los Estados Unidos, lo que podría ser explicado por los sociólogos por la diferencia que existe entre nuestro medio y el norteamericano en el sentido de una sociedad de consumo.” De inmediato pasa revista a sus ejemplos: Delia Puz-zovio, Carlos Squirru, Canela – Mesejean, Alfredo Rodríguez Arias, Juan Stoppani, Susana Salgado y Eric Ray King, quien parece ser su favorito dentro de los citados. Por lo que advertimos, la causa es que su pop resultaba a Pellegrini “insuficientemente pop”, posiblemente por ser un pop impuro, surrealista, lo cual sería fuente de beneplácito.

“Sus obras, aunque basadas en el principio de la presentación de la imagen cotidiana y trivial, tienen algo más; no es pura y seca presentación, en la que el artista prácticamente no participa, sino que siempre en los cuadros de King hay algún detalle, sea en la imagen misma, sea en el ordenamiento de la imagen, sea en algún minúsculo y sutil elemento insólito, que trasciende la fría y monótona trivialidad y nos conduce a lo inesperado. Por esta razón, la obra pop de King adquiere una característica distinta que le confiere un sello muy personal, una característica que podría definirse como poética, y que justifica que lo haya incluido en una exposición surrealista”.

5.2.1 Romero Brest, en el citado libro, parece haber depurado la lista de Pellegrini. Ante todo aclara: “(...) lo que diré acerca del pop – art en Argentina, implica algunas realizaciones altamente valiosas en el campo **estrictamente pictórico**”. Es decir, lo que a Romero Brest le interesó describir fue lo que se sostenía sólo en el cuadro, no fuera de él. Muy seguramen-

te en reacción a expresiones como las de **Greco – novelista pop**.

Su lista, entonces, incluye a Delia Cancela y Pablo Mesejean, como sus favoritos, para pasar de inmediato a Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez y su recordado cartel “¿Por qué son tan geniales?”. Es llamativo que, en selección de Romero Brest, la cima del pop argentino se haya manifestado en dos matrimonios, lo que habilitaría para bocetar una **teoría sobre el pop marital rioplatense**.

5.2.2. Tampoco Romero Brest puede dejar de comparar a los pop locales con los norteamericanos (“Cancela y Mesejean no innovaban agresivamente como los pop norteamericanos, pero conservado el acento local aseguraron la originalidad indiscutible en las grandes figuras que hicieron en 1966, por dos de las cuales obtuvieron el premio Braque”).

5.3. El manifiesto enumerativo de gustos de Cancela – Mesejean (que Romero Brest señala con mucha atención) fue de gran importancia para artistas de generaciones posteriores, como es el caso de Marcelo Pombo, quien me consultó sobre por qué no lo incluí en mi libro **Manifiestos Argentinos**.

“Nosotros amamos los días de sol, las plantas, los Rolling Stones, las medias blancas, rosadas y plateadas, a Sony & Cher, a Rita Tushingham y a Bob Dylan. Las pieles, Saint Laurent y el Young savage look – las canciones de moda, el campo, el celeste y el rosa –, las camisas con flores, las camisas con rayas, que nos saquen fotos, los pelos, Alicia en el país de las Maravillas, los cuerpos tostados, las gorras de color, las caras blancas y los finales felices, el mar; bailar, las revistas, el cine, la cebellina. Ringo &

Antoine, las nubes, el negro, las ropas brillantes, las baby – girls, las girl – girl, las boy – girl, los girl – boy y los boy – boy”.

SEIS

6.1 Finale: El mismo año que Mark Amerika da a conocer su **Avant Pop**, Ernesto Schoo, quien supo convertir a Alberto Greco en protagonista de una novela divertidísima (**El placer desbocado**, de 1988, donde Greco aparece transmutado en **Dino Bernini**) publica su colección de ensayos **Pasiones recuperadas**. En su sección **Presente Perpetuo**, traza las siluetas de Silvina Ocampo, Pepe Bianco, Manucho Mujica Láinez, J. R. Wilcock, para finalizar con Alberto Greco y Manuel Puig. La constelación ya está conformada y dispara, precisamente, al **Presente del Pop**: de Greco a Manuel Puig, es decir, de un novelista pop precursor a un novelista pop consumado, y de allí al mediodía de nuestro presente, ya que ¿no es nuestra obra pop actual más acabada el **Hotel Pop Boquitas Pintadas** de barrio porteño de Montserrat (Estados Unidos 1393)? Si Greco inauguró entre nosotros la dimensión de una obra pop por otros medios, en el cruce provechoso, entonces el **Hotel Pop**, creación los alemanes Gerd y Heike, en funcionamiento desde otoño de 2000, debería ser considerado como una obra inaugural.

Invierno de 2003-08-14
Último apunte en Villa Ballesta

Ruth Benzacar

27 de agosto al 4 de octubre

MARTIN DI GIROLAMO

“Cliché”

ESCULTURAS

Nuevo Espacio

GUILLERMO FAIVOVICH

RUTH BENZACAR

Florida 1000 CP: C1005AAT

4313-8480 Ciudad de Buenos Aires, Argentina

<http://www.ruthbenzacar.com>

LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30

Los miembros actuales del espectro del arte contemporáneo

Una ilustre desconocida: la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos

Por Mariano Oropeza

No la conozco, he dado un algún curso hace tiempo, pero la verdad no sé bien cómo funciona y qué hace. Me han hecho socio honorario o vitalicio aunque nunca participé. Ni siquiera tengo idea de quién es el presidente", responde Juan Carlos Distéfano, socio honorario número 0012 de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Una apreciación que no es exclusiva de Distéfano, uno de los varios artistas consultados, sino compartida por amplios círculos de la cultura en donde poco se conoce la existencia de la sociedad. Entre jocoso y molesto Osvaldo Attila, actual presidente de la SAAP, recuerda que hace unos años en una mesa en la que participaba junto a Marcos Aguinis el escritor luego de una larga discusión le preguntó quién era y a quién representaba.

En principio la SAAP tiene entre sus objetivos representar y defender la actividad profesional, impulsando una "custodia de los intereses" de los artistas, según aparece en el folio de fundación de 1925. Pero como sintetiza Nora Correias "muchos afirman que es una institución muerta" y para nada representativa debido a "que no se ubica a la par de lo que está sucediendo, ni artísticamente, ni gremialmente".

Attila expresa que nunca no se postergó la acción gremial en apoyo de los artistas a pesar de las dificultades circunstanciales. Acota que desde la época de los primeros promotores, Emilio Pettoruti, Soto Avendano, Agustín Rigamonti, Alfredo Bigatti, Alberto Rossi y Raquel

Forner, se han emitido más de 2500 comunicados de protesta y reclamo, centenares de actos y varios juicios en defensa del artista y su obra. Bajo esta orientación fuertemente gremial la sociedad se instituyó para "proteger los intereses de los artistas y representar a los artistas ante el Estado y la sociedad civil". Una actitud que no deja de lado los aspectos profesionales y culturales de los artistas, agrega el presidente, en tren de desplegar los ejes de la SAAP.

"¿Los gremios para qué sirven?", se pregunta Attila, "sirven cuando representan a los que laboran". Para pertenecer a la SAAP se precisa la conformidad de una comisión directiva, cuyos miembros se renuevan cada tres años. A partir de 2002 esta comisión se integra con Pedro Gaeta, Hugo Dinzelbacher, Rodolfo Martínez y Julio Racioppi, junto al presidente. La comisión es la encargada de permitir el acceso de nuevos socios, de elevar a los miembros de adherentes a activos, con lo cual pueden participar en las elecciones, y de designar a los socios honorarios. Una extensa lista de honorarios que incluye a varios artistas ya fallecidos y otros legendarios como Felipe Noé o el mismo Attila.

Para la comisión constituye "difícil determinar quién es artista. Cuando se habla de arte no es un oficio sino la expresión adecuada de un lenguaje de la forma visual", y recordando el presidente expresa que, "cuando yo ingresé a la SAAP era socio adherente y para ser miembro activo me evaluaron mis pares". Frunce el ceño, recorre los dibujos de su taller, y se des-

SAAP ¿representan el ámbito y a sus actores?

pacha: "Claro que en la SAAP no había tipos como el del Museo Nacional de Bellas Artes -Jorge Glusberg- que dice que nosotros somos "provincianos". Pero una cosa es un pobre funcionario, no hablo de Glusberg porque no quiero darle importancia, y otra muy distinta es el artista. Quizá para él Andy Warhol sea un artista. En cambio ante 400 alumnos en la facultad repito: "Andy Warhol no existe. Es sólo un producto del que hicieron una marca". En el fondo suenan los cañones de una vieja disputa entre el CAYC dirigido por Glusberg, de "tendencias burguesas, que se llenan la boca hablando de Casimir Malevich y Marcel Duchamp y piensan que eso es arte", y la SAAP que históricamente estuvo cercana a las filas del ortodoxo partido comunista.

"Los artistas tienen que reunir un currículum para participar en la sociedad. O sea, contar con exposiciones, críticas en medios, premios, etc. Nosotros sabemos quiénes son los que están en el medio. Uno no puede decirle a cualquiera con un cuadrito o una cajita bajo el brazo que está admitido", detalla finalmente Attila en cuanto a los requisitos de ingreso.

Una de las principales críticas a la sociedad es el nulo recambio de autoridades, en parte debido a que varios de sus integrantes continúan en cargos que si bien son honorarios tienen "un peso gravitante en algunos temas como las designaciones de jurados en concursos", comentan los artistas. Attila atraviesa el cuarto período de los cuales el último es consecutivo ya que ha sido reelegido el año pasado en unas elecciones de lista única. Correias afirma

que "la SAAP no acepta cambios porque su estructura parece solidificada. Hay gente aparentemente enquistada que no quiere perder el puesto. Aparece entonces como una asociación envejecida ante la mirada de los demás". Coincide de esa manera con Elda Ferrato quien sostiene que "los miembros actuales de la SAAP no representan el espectro del arte contemporáneo ni a sus actores".

Los intentos recientes de renovación de la sociedad se remontan a la primera parte de los setenta. El Sindicato Único de Artistas Plásticos, iniciado por Juan Carlos Romero, Diana Dowek y otras personas involucradas en la militancia política, consiguió una gran cantidad de afiliados con un trabajo sindical que tenía la anuencia de la SAAP. La llegada del Proceso desmembró una experiencia alternativa de una asociación de artistas basada en las relaciones horizontales, el no manejo discrecional de las cúpulas y una definida posición civil de los artistas en el marco social.

Con el retorno de la democracia algunos artistas encabezados por Noé propugnaron darle a la sociedad "un perfil más democrático. Teníamos diferencias con los dirigentes de la sociedad no sólo ideológicas partidarias sino estéticas", rememora Ferrato, "ahí nos enteramos que había que tener 3 años de actividad de miembro activo dentro la sociedad para presentar una lista y pocos tenían esa condición". Luego de esta última gestión fallida no existieron acercamientos de nuevas inquietudes de artistas diferentes a los tradicionales de la sociedad. Como acota un conocido curador la

existencia de la SAAP hoy se recuerda cuando algún desprevenido peatón observa el interior del salón del edificio de Viamonte, aquel comprado por Leopoldo Presas durante su presidencia, sumergido en un clima de oscuridad y silencio símil al de un panteón.

Uno de los socios próximos a la comisión directiva se sinceró y comentó "la función gremial de la sociedad es realmente inexistente". Argumentó que el principal motivo se centra en la falta de financiamiento. La única entrada de la sociedad corresponde al aporte de alrededor de 600 socios, sobre mil quinientos empadronados, que abonan una cuota de diez pesos mensuales.

A mediados de los ochenta la SAAP presentó un proyecto, que tuvo media sanción en Diputados, en el cual mediante la autenticación regulada de las obras se recaudaba un fondo para sostener distintas asistencias sociales para los artistas. "El problema del presupuesto es lo que hace que la sociedad no tenga mucha capacidad de acción. Además los gremios en el país fueron desapareciendo en los últimos años", señala Attila.

"Los artistas están bastante solos, sufren una carencia grande en la cuestión de sus derechos y no tienen ningún tipo de protección. En una época había un convenio con la Asociación de Actores, ahora ya no lo tenemos más, no hay ningún tipo de resguardo. Es un tema difícil por la falta de contribuciones regulares a una caja", se explaya Correas, una de las impulsoras de la Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina (AAVRA).

Fundada en 2001, a la sombra de la implosión del gobierno de la Alianza, la espiral de violencia en las calles y el atentado a las torres gemelas, con nombres de la trayectoria de León Ferrari y Margarita Paksa, esta nueva asociación se presenta sin autoridades, sin una definida orientación ideológica y con un espíritu aperturista que "discuta cuestiones del presente". Entre sus primeras acciones aparece la muestra de "Las camitas" en el Centro Cultural Recoleta a fin de año pasado, un recordatorio del golpe militar de 1976 en marzo pasado y una intervención por la paz en la avenida 9 de Julio. En su faceta gremial obtuvo hace poco tiempo la personería jurídica y tramita el registro ante las autoridades ministeriales con la pretensión de constituirse en un organismo legal de los artistas.

Preguntada por el rol de una sociedad de artistas, llámese SAAP o AAVRA, Correas argumenta que "la función de una asociación de artistas es que los artistas sepan cómo manejarse o protegerse. Muchas veces las galerías cuidan sus intereses y no el de los productores. Cumplir una función gremial y de apertura, proyectar una entidad de espectro federal, atender qué sucede en el país, esas son las metas. Podernos juntar y discutir qué es lo que sucede con el arte porque una cosa es el mercado y otra el artista. Transparentar las instituciones en donde las artistas intervienen como por caso los salones o premios".

A pesar de una presentación plena de buenas intenciones con premura surgen voces críticas para la joven asociación. "La AAVRA tuvo una

acción loable con lo de las camitas pero continúa desde otra vereda el manejo discrecional y antidemocrático al mejor estilo de la SAAP. Una de las reglas tácitas de la asociación es que los premios municipales no se discuten, cuando todos sabemos la transa entre jurados y premiados (*ver ramona 24*). Así que no me vengan a mí con ese viejo cuento del espíritu abierto y horizontal", destaca un conocido artista del circuito porteño.

En un tiempo en que se debe "sumar y no enfrentarse", los miembros de AAVRA invitan a los socios de la sociedad a incorporarse en un proyecto donde más allá de los fines la apuesta es "agrupar a los artistas. Desesperadamente los artistas ven la necesidad de asociarse, de juntarse, cosa que antes no pasaba. Esto es muy claro en los más jóvenes quienes tienen las dificultades de iniciar una carrera en el contexto actual. Integrarnos es una necesidad vital, precisamos compartir. Y esto está lejos de suceder en la SAAP. Es tratar de construir un espacio limpio, en donde podamos elaborar y comunicar nuestros reclamos y que tenga una representación hacia el exterior y el interior. Pero sobre todo que seamos todos iguales", sostiene Correas. Por ello aseguran dar "la bienvenida a todos las artistas, de las más diversas tendencias estéticas y políticas", y trabajan para superar una dificultad que también se reconoce en la SAAP: una especie de aislamiento "natural" de los artistas.

Las condiciones de trabajo o la formación excluyente crean el inconveniente de que si bien muchos tienen "conciencia gremial", asegura

Attila, pocos consienten la necesidad de agruparse. El individualismo o el sentimiento antiinstitucional de los artistas soslaya las posibilidades de las organizaciones. "Muchas veces llamamos a asambleas. Pensamos que todos vendrían a discutir el tema de los seguros, las galerías, los críticos, los premios, los trabajos técnicos para Cultura, o las becas, pero varios prefieren seguir encerrados en su taller", se resigna Correas. Sin embargo apunta que los más jóvenes, habituados en la enseñanza masiva de arte, imponen una modalidad permeable a una integración de intereses a través de sindicatos o agrupaciones.

De todos modos varios artistas tienen otra visión alejada de este tipo de interpretaciones que a veces derivan en la identificación del artista con el trabajador. "Nunca vamos a avanzar si el artista no se considera un trabajador", resume Attila. Un ecléctico artista porteño que elige el anonimato porque "prefiere no hablar de la SAAP" apunta: "el artista está lejos de asimilar la idea de un gremio, de la sindicalización tan cara a los comunistas. Es un contrasentido conceptual. El artista no trabaja, hace o crea, su acción está en las antípodas del trabajo en nuestra sociedad, aquel de la idea de reproducir un orden. El artista supuestamente debe ir contra lo establecido porque sino repite como en el trabajo. Si alguien dice que trabajo me causa profunda gracia". Dos mil quinientos años de cultura occidental buscan un cierre a la diferencia. Una de las acciones más recientes de la SAAP fue el denominado "Outlet de las artes" en Puerto Madero en diciembre de 2002. Con alrededor

de un millar de dibujos, pinturas, grabados y esculturas casi 200 artistas federados en la sociedad llegaron a vender por un monto de 250 mil pesos. Antes de continuar con la pequeña polémica que se generó en torno a la feria comentemos el saldo negro, que más que saldo es agujero, que le dejó a la sociedad el evento.

Con un costo escaso, ya que los auspiciantes se encargaron de solventar los gastos, el cobro de la comisión debió haber dejado en las arcas de la sociedad 40 mil pesos netos. En cambio lo único que recibió la SAAP es un cheque de 5 mil pesos y una deuda de algunos miles con artistas que todavía no recibieron el dinero de las ventas. Hasta el momento se sabe que uno de los miembros del directorio, el principal organizador de la feria, más precisamente el secretario de la SAAP Oscar Giuliani, se alejó de la institución "por diferencias personales". De la plata, ni hablar.

En un artículo de **La Nación** del 10 de diciembre de 2002 Remo Bianchedi y Josefina Robirosa cuestionaron a la SAAP con motivo de la inauguración del outlet. En rigor el primero comentó que la sociedad era una "entidad burócrata, de protesta pero no de construcción, reflexión ni diseño". Mientras que Robirosa indicó que las motivaciones del outlet podrían provenir de un supuesto interés de promocionar la sociedad. Consultado por ambas opiniones Attila dispara: "¿Quién es Bianchedi?. Este soy yo, quién es Bianchedi. Yo traigo un trabajo que tiene críticas de Horacio Safons y Rafael Squirru de hace treinta años, ¿quién es Bianchedi?. Que venga a Via Monte y charlamos sobre la SAAP. Desde el des-

conocimiento no se puede hablar. Por salir en el diario embarran a las instituciones con cualquier pavada. ¿Y quién es Robirosa? Si vos ves la obra tenés que fijarte en la firma para saber que es de ella. Cualquiera de nosotros ve el dibujo de nuestros contemporáneos y sabe de quién se trata. Uno ve la obra de los de ahora y no sabe qué es. Todo por aparecer. Aparte, ¿quién es la Alicia de Arteaga?. ¿Por qué no se dedica a hablar de cocina? Un artista sabe cuando mira la obra de un artista: primero cromático o acromático, esa es la historia de occidente. Propongo una charla entre ellos y yo. Si no, no les doy bola, no los conozco.", y concluye con su alocución, "dicen que la sociedad no tiene prestigio, entonces que presenten listas, que se asocien. Esos que dicen que no somos representativos a ver si son más representativos que nosotros". El presidente halla la justificación de las críticas en que la SAAP siempre se opone a las "quintas elitistas de los artistas mediáticos".

Una perla de la SAAP en el recuerdo que según los artistas puede pasar ahora mismo. Tras la muerte de Ernesto Guevara los principales dirigentes de la SAAP de aquel momento, Carlos Alonso y Juan Carlos Castagnino a la cabeza, piden a los artistas jóvenes que copien lo más fielmente posible una fotografía del Che, en blanco y negro, para que sea depositada en las puertas del Círculo Militar. Al día siguiente, antes que la policía desaloje el lugar y a tiempo con la llegada de la prensa, se veían todos los dibujos iguales menos dos de trazos fácilmente distinguibles sobre los demás. Eran los de Alonso y Castagnino.

LUISA PEDROUZO

GABRIEL VALANSI

"AMATEUR"

INAUGURACION

3 de septiembre 2003 19 hs

Arenales 834 - Recoleta - Buenos Aires, Argentina - 4325-5110

LU-VI: 11-20, SA: 11-13

ASGA

Galería Alberto Sendrós

**Ignacio Amespil
Tomás Espina
Mauro Giaconi**

"Entrelíneas"
Curador: Rodrigo Alonso
"Agosto / septiembre"

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

Tel/fax '54-11' 4312 0995/4312 5915
info@albertosendros.com
www.albertosendros.com

Guillermo Kuitca: un adalid de la modernidad

Por Mario H. Gradowczyk
(mgrado@interlink.com.ar)

Habitaciones, seres diminutos, escenarios, camas, mapas, ciudades, cementerios, alambres de púa, silencios, perspectivas, palabras, manchas, colchones, vacíos, acumulaciones, espinas, sombras, escaleras, serpientes, un corazón, más ciudades imaginarias, teatros, rizomas, conejos, plantas de edificios, repeticiones, tramas, líneas en fuga, círculos, huellas, hojas de ruta, más vacíos, una mano, botones, lágrimas, una cruz, otros silencios, la valija que no ha llegado; esta enumeración conforma una suerte de taxonomía impura de la obra de Guillermo Kuitca.

Quizá *taxonomía* no sea la palabra más apropiada para intentar un acercamiento a esa obra compleja; no encuentro algo más ajustado que se aproxime a esa multiplicidad de imágenes y actitudes frente al mundo cotidiano, a las cosas elementales, a lo contemporáneo. Es que el artista desata imágenes de un mundo de cosas banales —no por ello menos terribles— y otras que no lo son. En esa enumeración está la clave de un pensamiento que hace trizas lo canónico, lo estructurado, se evade de lo contingente, crea un mundo de ensoñaciones y lo proyecta con espantosa eficacia desde una ciudad casi aislada, casi tercermundista, engreída y auto-suficiente. Ciudad donde se pergeñaron enumeraciones gloriosas (la de Borges) —rescata-

da por la máquina pensante de Foucault— y otras mucho más tenebrosas, inscriptas en triángulos blancos.

Es un universo que registra los pasos de un golem silencioso, los humos de los crematorios, el terciopelo de las butacas y los dorados de las óperas europeas, la angustiante cotidianidad, los delirantes planos de color amarillo, los fuegos de abalorios, la persistencia de la memoria, la cinta transportadora de equipajes, ese angustioso *no lugar* de pesadilla que se repite, viaje a viaje.

Sus series de pinturas han sido registradas en formatos generosos. En algunas, repeticiones obsesivas intentan archivar, sobre las pequeñas irregularidades del cotin, una cosmología de itinerarios reales e imaginarios que conducen a mundos casi innaccesibles. Es como si valiera la pena registrar —con la geometría utilizada por los geógrafos— un destino singular, un laberinto de infinitos recorridos pintados con esmero, con nombres de lugares minuciosamente elegidos, lugares que tendremos que recorrer un día. Pero no basta con presentar un ejemplar, hay que construir una acumulación, una multiplicidad, tal como Kuitca mostrara en muestras antológicas. Una gran cantidad de pequeñas camas (un colchón montado sobre una estructura frágil de madera con cuatro patas) dispuestas en grandes espacios, conforma una pampa tan frágil como la memoria que en

ella se oculta. No se trata ya una multiplicidad mecánica, de esas hojas apiladas preparadas para el visitante las levante y se las lleve, o esa acumulación de caramelos en un rincón, sino la construcción —quizá la palabra reconstrucción sea la más adecuada— de un espacio manual, de un gran artefacto que opera en el plano imaginativo del observador.

Fiel a su pasado, Kuitca elude el problema de la representación de la figura, pero no por ello se olvida de ella. Sus personajes son minúsculos, desproporcionados, como si se tratara de muñecos instalados en una maqueta, dentro de un espacio que minimiza su capacidad corpórea, y las metamorfosea, a veces, dejando amplios espacios vacíos para que el observador se proyecte e ingrese dentro del cuadro.

En una pintura reciente, se observa gran cantidad de siluetas, son numerosas vistas planimétricas del esquema de un confesionario. Es extraño el tema. Ya nos habíamos acostumbrado a la negación formal de la figura en las pinturas de la *Neufert Suites* con sus largas mesas de banquetes y oficinas vacías; generadores; mini-golfs; "peep-shows" o cabinas de video; material de gimnasia; confesionarios, altares, miserias; todas estas multiplicidades que nos remiten a un mundo ordenado, tabulado y medido con meticulosidad teutónica. (El *Neufert* es un libro que cataloga las diferentes medidas indispensables para el diseño arquitectónico.)

Despojada de todo aliento vital, esa álgebra de elementos discretos aparece sumergida en el silencio de un mar de hielo, lo que explicaría, quizá, el porqué del azulado del fondo. Pero ahora, en esta nueva pintura, el punto de vista elegido está más cerca; ya se observan claramente las siluetas del confesor y del penitente arrodillado distribuidas al azar. Quizá se trate de 20 o 30 imágenes, no es necesario contarlas, no conforman ningún orden conocido, pero no podría decirse que estén desordenadas. ¿A qué sistemática responden? ¿Sería acaso el registro fotográfico de un ángel enviado desde el cielo para informar a sus superiores sobre las extrañas actividades que se realizan en esos gigantes espacios, casi siempre vacíos? ¿Sería otra manera de hacer recordar, en este mundo automatizado y de multiplicidades, que la problemática de figura y fondo se mantiene aún vigente? ¿O no sería acaso una afirmación de Kuitca de que el *dictum* cezánneano:

El artista es sólo un receptáculo de sensaciones, un cerebro, un aparato registrador... Pues claro, un buen aparato, frágil, complicado, especialmente en relación a otros... está siempre presente; que el acto de pintar es un hecho digno de ser compartido con generosidad?

No todo es sublimación, medida y orden en la pintura de Kuitca. Esa imagen descentralizada y casi deshumanizada de un mundo que todo lo registra, y del cual no podemos escapar, marca

Guillermo Kuitca: un adiós de la modernidad

sólo un aspecto del universo del artista. Pero hay más. Que el artista se enfrenta con el caos cada vez que se pone delante de la tela vacía o de la hoja en blanco no es un hecho nuevo, de este síndrome analizado por Deleuze y Guattari y han hablado desde Paul Cézanne a Philip Guston. Ese continuo enfrentamiento del artista con la hoja en blanco, esa capacidad de registro de la inevitabilidad del pasaje del tiempo, sería una suerte de maleficio contra el que Picasso no cejará de luchar hasta el final. Es un enfrentamiento continuo; ya Allan Kaprow subrayaba el carácter diarístico del gesto de Jackson Pollock; Nicolás Guagnini, por su parte, retomaría (sin saberlo) esa idea cuando explicaba el hacer de Esteban Lisa. Y es sobre su mesa de trabajo, recubierta por una tela circular, que el artista cada tanto renueva, donde Kuitca registra, proyecta y desparrama todos sus gritos, gestos y silencios, todo lo que esas otras pinturas metafóricamente callan. Esas curiosas pinturas circulares se van gestando, día a día, con una acumulación de marcas, esquemas, bocetos, números de teléfono, ayuda memoria donde el artista registra sus idas y venidas, una suerte de rezo matinal y que conserva escrupulosamente.

Un artista se alcanza a sí mismo cuando puede aprehender fuerzas cósmicas y las transmite mediante sus sensaciones, sus afectos y sus preceptos. Pintor de grandes vacíos enga-

ñosos, de silencios atravesados por trompetas resonantes evocadas por los títulos de la tetralogía de Wagner engarzados con tipografías variadas que Kuitca repite con respeto, mientras que el color vibrante llena el resto. Esas tapas de discos evocan fuertes disonancias musicales que en esas pinturas resuenan con sordina, los extensos planos de color transmiten fuerzas que nos envuelven. Son pinturas que el observador debiera mirar de cerca, a la distancia en que fueron pintadas, para incorporar las vivencias que sus pinceladas registran y la tela nos devuelve. Y esas visitas a teatros con sus butacas vacías, con su obsesiva serie de números que no son otra cosa que coordenadas que anticipan una función memorable ¿no sugieren, acaso frases que no se repetirán más, o esos aplausos frenéticos tras acordes inconfundibles?

Palabras como *anticipación* y *metafísica* se aproximan a esos contenidos. Lo que el artista anticipa es su necesidad de manifestar —dentro del mundo de arte contemporáneo tan entrecruzado por los gritos, estereotipos, altisonancias, irreverencias, mercantilismo, teatralidad— su necesidad de no acallar esa *metafísica* que surge de un mundo íntimo de quién, parado frente a la tela, lo registra sin mostrarse y lo proyecta en forma recatada, tímida, con la humildad de lo esquemático, sin preciosismos. ¿Quizá alguno de los lectores se pregunte por qué Kuitca ha sido calificado, en esta nota, co-

mo pintor moderno, si apenas tiene 40 años y que el arte moderno *ya fue*, al decir de un adolescente? Que no se piense que este calificativo pone en duda la actualidad de la fuerza comunicativa que Kuitca le confiere al artefacto que crea utilizando técnicas donde el acto físico, la entrega del pintor sobre la cosa la dota de un contenido, de ese aura singular de la que hablara Benjamin. Es en planos estéticos de composición donde el artista registra sus sensaciones, sea en el material pictórico o con el material, y, aunque más no sea, provocando un accidente durante la impresión de una imagen con la computadora. Esos planos compositivos pueden tener diferentes orígenes: ya sea que surjan de un proceso caótico, como el caso de sus obras diarísticas, o de un proceso de meditación y concentración que sublima las fuerzas del caos, como la *Neufert Suites*. La sensación está allí; los artefactos de Kuitca nunca informan, sólo registran y transmiten esas sensaciones.

Es precisamente mediante esos actos que Kuitca sitúa toda su producción dentro de ese espacio imaginario de contemplación y reflexión que todo artista ansía para su obra. Y lo que caracteriza al movimiento moderno —y lo diferencia— es esa aspiración por cambiar el mundo, aspiración incumplida, que Klee registró en una frase célebre: *pero buscamos un pueblo*.

Muchos conocen cuánto Kuitca ha batallado

Benjamin Sachs: *La vida en la ciudad*

para que su obra sea expuesta en su país, tras tantos años sin mostrarse. Esto ha sido logrado gracias al esfuerzo conjunto del Malba y del Centro de Arte Reina Sofía. ¿No sería acaso ese logro otra prueba de su voluntad para que su obra se incorpore al imaginario colectivo de su país? De esa manera se ha transformado ese espacio imaginario ideal (donde el observador desconoce lo que el artista ha construido en todos esos años) en un espacio real, permitiendo que aquellos que no han podido ver su obra en el extranjero o en su taller, preciban todo eso que el artista fue acumulando durante todos esos años.

Paul Klee, insuperable constructor de pequeñas utopías, de esos *kleine Welten* (pequeños mundos), ya en 1912 planteaba que la modernidad no es otra cosa que la descarga de la individualidad. *En este terreno nuevo*, explicaba Klee, *hasta las repeticiones pueden expresar una nueva especie de originalidad y convertirse en formas inéditas del yo*. Al aligerarse de sus imágenes, al expulsarlas, Kuitca —producto de una cultura donde se mezcla lo telúrico con lo metafísico, la horizontalidad de la pampa con ancestrales —y místicas— componentes centro-europeas—, redime esa necesidad primaria y esencial, y reinstala en la problemática del arte contemporáneo consignas éticas y espirituales que identifican al arte de la modernidad y lo proyectan al presente.

Berni forever: zigzagueante arma para *Ejercicio Plástico*

Por Cristina Rossi

Hace poco tiempo, los avatares padecidos por el mural que pintara David Alfaro Siqueiros junto a un grupo de artistas en la quinta que Natalio Botana tenía en Don Torcuato, volvieron a poner sobre el tapete la valoración que los argentinos brindamos a nuestro patrimonio cultural.

Entre las justificaciones de unos y los esfuerzos por salvarlo de otros, al abrir los contenedores las autoridades y los periodistas presentes —así como los que seguimos las novedades desde los medios— asistimos a la comprobación de un deterioro largamente anunciado. Efectivamente, los técnicos que lo “levantaron” de su emplazamiento habían tomado las previsiones necesarias para un viaje inmediato y los once años que la obra estuvo almacenada bajo la intemperie completaron la tarea de destrucción. Con seguridad no es la única obra que recibió un tratamiento poco adecuado pero, sin embargo, es un caso interesante para preguntarnos qué nos ocurre a los argentinos cuando se trata preservar o recuperar las huellas de nuestro pasado.

Ejercicio Plástico fue la única obra que Siqueiros logró realizar en la que habría sido su segunda estancia en nuestro país¹, mientras intentaba extender la experiencia muralista a toda Sudamérica. En la Argentina, frente a la imposibilidad de conseguir las paredes de los edificios públicos, de las fábricas o de los silos a los que aspiraba, formó el Equipo Poligráfico Lino E. Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y al uruguayo Enrique Lázaro² que pintó la bodega que se encontraba en el subsuelo de la quinta del director del diario *Crítica*. La talla de los artistas que intervinieron impidió que el mural fuera olvidado por la historia del arte argentino.

Sin embargo, la historia es una construcción sobre la que operan diferentes formas de cen-

sura y autocensura que, en algunos momentos, parecen haber contribuido a deslucir el rol que jugaron algunos artistas latinoamericanos en los debates internacionales. Al pensar sobre ciertas zonas de sombra en los relatos históricos es importante tener en cuenta que, aún bajo el “paraguas” de una misma época, los artistas trazan su propia trayectoria rescatando y “olvidando” diferentes aspectos de su actividad así como los estudiosos seleccionan aquella porción del pasado sobre la que les interesa arrojar luz. En este sentido, los relatos tradicionales de las artes plásticas argentinas han sido bastante renuentes a mostrar los vínculos entre arte y política. Afortunadamente, esto fue cambiando en las últimas décadas aunque no estamos exentos de toparnos con algún frente de resistencia. Los análisis más recientes de la obra de Spilimbergo, Berni o Castagnino no omiten su militancia, sin que esto signifique que todos le concedan la misma importancia.

Por su parte, la historia del muralismo mexicano no desconoció a *Ejercicio Plástico*, aunque frente a un catálogo de obras de fuerte contenido político, el mural realizado en la Argentina sólo recientemente ha ido cobrando la relevancia que tuvo en el desarrollo de lo que el propio Siqueiros llamó la segunda etapa de su obra mural. Me refiero a la experiencia de la construcción de la “caja plástica” mediante el uso de geometría proyectiva y perspectiva esférica, la sustitución del boceto por las imágenes proyectadas desde diferentes ángulos, el planteo de una composición sobre la base de un armazón de circunferencias paralelas y concéntricas, el trazado armónico de cada panel sometido a una reorganización en función del conjunto con las que el Equipo Poligráfico había creado esas figuras que se acercaban al espectador y que ubicaron a esta obra en la base de las estrategias que Siqueiros emplearía, más tarde, en murales como el del Sindicato Mexicano de Electricistas³. Estrategias que, seguramente, habrán impactado fuertemente en Castagnino,

quien era un joven estudiante de arquitectura cuando tuvo a su cargo el trazado de la composición de *Ejercicio*.

Justamente fue él quien en la década del '60 dando una mirada retrospectiva sobre aquellas experiencias realizadas mucho antes de la conquista norteamericana del arte moderno, observaba que “el planteo de suplantar el pincel por otras herramientas como el soplete o por el chorreado fibriforme de los materiales sintéticos o el rodillo y la estampa resultaba audaz y demolidor de normas ya clásicas”, aún reconociendo que (especialmente después de las experiencias de Jackson Pollock): “ha pasado mucha agua bajo los puentes y hoy ya no extraña la colocación de una tela en horizontal”⁴.

Por otra parte, en los últimos años fueron revisadas las polémicas encendidas por Siqueiros en nuestro medio⁵, así como su actuación tendiente a la creación de un Sindicato de Artistas Plásticos⁶. Poniendo el foco en los intercambios de aquellos años, me interesa destacar la opinión que Berni dirigiera a *Commune*, revue de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.), cuando entre mayo y junio de 1935 organizó una encuesta a partir de la pregunta “Où va la peinture?”⁷.

Berni compartió las páginas de esta publicación parisina con artistas de la estatura de André Derain, Max Ernst, Yves Tanguy, Amédée Ozenfant, André Lhote, Robert Delaunay y Fernand Léger, por citar sólo algunos⁸, enviando la siguiente respuesta:

“Cada época y cada clase han tenido sus medios técnicos de expresión artística de acuerdo con sus sentimientos, sus conceptos y su ideología dominante.

En Grecia y en la Roma Antigua, los pintores empleaban preferentemente la encáustica y la pintura al temple. En la Edad Media, el feudalismo encuentra en la pintura al fresco un

medio formidable de propaganda religiosa entre las masas. El Renacimiento descubre con la pintura al óleo un nuevo vehículo perfectamente adecuado a las nuevas necesidades de expresión plástica, que llegarán a ser la técnica por excelencia de la sociedad burguesa. Hacia mediados del siglo pasado, en coincidencia con las últimas etapas del desarrollo de la técnica individualista de la pintura de caballete, se operó una gran revolución que cambia el panorama del mundo de las formas gráficas. La fotografía, el fotograbado y el gran desarrollo de las artes gráficas aumentaron considerablemente el campo de expresión plástica. Desde entonces, los elementos tradicionales para el trabajo estético y documental perdieron terreno frente a las nuevas técnicas. La burguesía aprovecha esos descubrimientos, pero sólo el proletariado ruso llega a emplearlos según un criterio científico, artístico y al alcance de las grandes masas.

La ciencia pone nuevos medios técnicos al alcance del artista, quien poco a poco descubre su utilidad. Nosotros podemos citar, para dar un ejemplo, las nuevas materias colorantes: el Duco, las lacas, los silicatos de sodio, etc., que se emplean con la brocha mecánica a aire, debido a su propiedad de secado instantáneo. Hasta ahora, sólo la industria usaba esos medios técnicos en la pintura de carrocerías, muebles, fachadas, etc. El artista no ha descubierto inmediatamente su valor y la trascendencia que ellos pueden tener en la historia de las artes plásticas.

El resultado obtenido con la brocha mecánica en la realización de la pintura monumental, su eficacia y superioridad en comparación con la brocha de pelo y madera (pincel) han sido probadas ya en varias ocasiones. El primer ensayo fue realizado por el pintor mexicano Siqueiros con un equipo de pintores sobre un muro de 32 metros de largo por 9 de alto, en el Center Place de Los Angeles. En Buenos Aires, ese mismo artista ha formado un equipo de

cinco pintores, entre ellos yo mismo, y ha realizado, sobre un muro interior un fresco de 200 metros cuadrados. El método utilizado fue el del fresco tradicional sobre un revestimiento de cal y arena. Pero en lugar del pincel, empleamos la brocha mecánica. Una vez seco el revestimiento, y considerado el verdadero efecto de la pintura al fresco, hicimos los últimos retoques al silicato de sodio.

Yo creo que se puede abandonar el método de pintar sobre revestimiento fresco. La química moderna nos ha descubierto nuevas materias colorantes y mordientes invulnerables, capaces de resistir al tiempo. El silicato de sodio resiste con éxito al aire libre y a la luz sobre los muros exteriores.

Nosotros hemos realizado un ensayo con la- ca, aplicada con brocha mecánica, sobre una tela de 3 metros por 2, convenientemente preparada con anterioridad. Los resultados técnicos han sido extraordinarios; la brocha mecánica permite modelar el volumen de los planos con una facilidad y una perfección que nunca se obtendría con la ayuda del pincel. Podemos imaginar el enorme interés que tendrá para pintar muros de centenares de metros donde trabajarían equipos de pintores bien dirigidos y que permitirían la realización de figuras de dimensiones extraordinarias visibles a gran distancia.

A esta técnica se une el uso del documento fotográfico y del proyector que permite transportar mecánicamente sobre los grandes muros el boceto a lápiz. En la Rusia soviética, su empleo podría ser un formidable material de propaganda que el proletariado necesita en el curso de la edificación de la nueva sociedad. En una palabra, esta técnica es el golpe de gracia al individualismo, al pintor de taller, al arte purista para exposiciones, al idealismo burgués. El pintor debe salir a la calle, ser realista, monumental. La pintura debe emplazarse en los puntos estratégicos de las grandes ciudades (fachadas, laterales y detrás de los grandes edificios) accesibles a las grandes masas dinámicas de los tiempos modernos, ella es el arte por excelencia de la futura sociedad socialista".⁸

Al leer la respuesta de Berni vemos que no desaprovechó aquella oportunidad para destacar

la reciente experiencia del Equipo Poligráfico y, más aún, inscribirla en el marco de la anhelada expansión del muralismo mexicano⁹. Sin embargo, aunque una lectura desprevenida podría percibir en estas palabras una apuesta exclusiva por la pintura mural, son bien conocidas las diferencias que el artista argentino manifestaba frente a la defensa siqueiriana de la supremacía de la pintura mural sobre la pintura de caballete. En las discusiones con el artista mexicano y muy especialmente en el artículo que había escrito en 1934 bajo el título "Siqueiros y el arte de masas"¹⁰, Berni señalaba que pensar al movimiento muralista como el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa era condenarlo al oportunismo, porque la burguesía no cedería los muros a sus enemigos, razón por la cual desde *Commune* hacía hincapié en las posibilidades del proletariado soviético, que ya estaba edificando "su nueva sociedad".

Por otra parte, desde la inmejorable tribuna que le ofrecía esa revista, Berni señaló *El hombre herido*. Documento fotográfico, pintada en colaboración con Anselmo Piccoli y presentada en el Salón de Otoño de Rosario en mayo de ese mismo año¹¹. La obra era un verdadero mural transportable? según lo que el mismo proponía para superar la imposibilidad de disponer de muros? que mostraba el potente escorzo de un obrero auxiliado por sus camaradas¹², realizado con un perfecto modelado de los planos; factura que, por otro parte, respondía a su descripción de lo que podía lograrse con el uso de la brocha mecánica.

Si se tratara de *El hombre herido*, habría que considerar que a pesar de la defensa de Berni desde un foro internacional como la revista *Commune*, en nuestro medio no gozó de los favores de la crítica de la época¹³ y, a través del tiempo, tampoco logró resistir la ausencia de una oportuna política de conservación, perdiéndose en un siniestro ocurrido en la Asociación del Magisterio¹⁴. En este contexto, tampoco parece casual que el mural de la quinta de Botana no haya recibido un tratamiento de preservación adecuado. Resulta paradójico, entonces, que mientras Berni, junto a muchos otros, se preocupaba por crear un tipo de obra accesible a las "grandes masas" de los "tiempos moder-

nos", empleando los materiales proporcionados por la química para "resistir al tiempo", *Ejercicio Plástico* se esté perdiendo en la maraña de un juicio de carácter económico, que no se inmuta frente al propio sacrificio de la obra.

NOTAS

¹ Recientemente H. Tarcus ha señalado que habría asistido a la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana celebrada en Buenos Aires entre el 1º y el 12 de junio de 1929, utilizando el seudónimo Suárez. Cfr. H. Tarcus. *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2001.

² En donde pintó en 1939 *Retrato de la Burguesía* proyectando diferentes trayectorias visuales en una caja muy estrecha.

³ Disertación de J. C. Castagnino, Homenaje a David Alfaro Siqueiros realizada en la SAAP, documento gentilmente cedido por el Sr. Alberto Giudici.

⁴ Entre otras: M. Pacheco, "Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano", en O. Debroise, *Otras rutas hacia Siqueiros*. México, Curare-INBA, 1996, pp. 227/247; G. Fantoni, "Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad" en *Causas y azares*, Bs. As., a. IV, n. 5, otoño 1997; D. Wechsler, "Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina", en *Spilimbergo*, Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, 1999 y S. Dolinko, "Contra, las artes plásticas y el 'caso Siqueiros' como frente de conflicto", en *Leer las artes. Las Artes Plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*, Serie Monográfica, No. 6, Bs. As., Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", F.F. y L.-UBA, 2002, pp. 103/123.

⁵ Desarrollo este aspecto en mi trabajo "Impacto del discurso siqueiriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos", en *II Jornadas de Historia de las Izquierdas*, Facultad de Ciencias Sociales - CEDInCI, Bs. As., 2002.

⁶ Cfr. "Où va la peinture?", en *Commune, revue de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires*, vol 21, París, mayo 1935, pp. 937/960 y vol 22, París, junio 1935, pp. 1118/1135

⁷ Analizo este debate en "¿Adónde va la pintura? Dos repuestas de Antonio Berni frente a una misma pregunta", inédito, 2003.

⁸ Cfr. "Où va..." », cit, vol 22, París, junio 1935, pp. 1132/3. La traducción es nuestra.

⁹ Berni se refiere a *América Tropical*, mural pintado por un Bloque de Pintores dirigidos por Siqueiros en el Center Place de Los Angeles, aunque el propio Siqueiros ya había dirigido otra experiencia empleando cemento impermeable y pistola mecánica en la Chouinard Art School de Los Angeles, donde pintaron *Mitin obrero*. Ver: L. P. Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1991, p. 213, entre otros.

¹⁰ Publicado en: *Nueva Revista*, Buenos Aires, enero 1935, p. 14.

¹¹ En 1935 Berni trabajaba en la escuela-taller Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos junto a un grupo de jóvenes marxistas, con quienes había encarado la tarea de difusión de las técnicas y el compromiso con la práctica colectiva de la pintura mural. Sobre este tema se puede consultar R. Sendra, *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, Rosario, UNR Editora, 1993.

¹² Juan Grela relató en una entrevista: "Berni junto a Piccoli (...) realizaron con brocha mecánica y reglas de celuloide, con pintura de silicato y a la piroxilina, un trabajo que se llama 'Hombre herido'. Un gran cuadro vertical cuyo tema principal, un albañil que cayó a tierra desde lo alto de una obra en construcción, fue tomado de un hecho real ocurrido en Rosario". Cfr. R. Sendra, *El joven ...*, cit, p. 57.

¹³ En el diario *La Nación* de Buenos Aires del 24 de mayo de 1935 se lo ponía como ejemplo del resultado "poco agradable" que podían obtener los pintores que pretendían hacer "arte social" usando soplete de aire y silicato.

¹⁴ Donde había sido confiada en custodia después del escándalo suscitado por las obras presentadas Salón de Otoño de Rosario de 1935.

Los desconocidos de siempre

Acerca de las dos primeras muestras del Proyecto sala 2, del Centro Cultural Borges.

Aspectos desconocidos de artistas conocidos.

Por Gachi Hasper

Se hace lógico inventar este ciclo curatorial de contemporáneos, no en un esfuerzo por establecerme como curadora sino como artista.

Creo oportuno exhibir en este ciclo a figuras que han crecido y vivido en esta ciudad, emergiendo de las fuerzas vivas de los artistas mismos -y asumir en algunos casos la urgente repatriación-. Ellos, ya son *famosos* -concepto vapuleado si lo hay-. En el proyecto *Aspectos desconocidos de artistas conocidos*, lo que se mostrará son obras maravillosas e inéditas en nuestro país.

La consideración de hacer un proyecto con artistas que implican una suma de diferentes medios o soportes e intereses con trayectorias y edades nace por cansancio a las selecciones dadas por por tema, década o género de pertenencia y por técnica empleada.

El ciclo es básicamente la presentación de individuos, cada uno un universo, en este caso acompañado de la publicación de escritos de los artistas mismos.

Adelanto la lista completa del ciclo :

Ernesto Ballesteros, Juana Neumann-Nicolas Dominguez Nacif-Carlos Huffmann, Fabio Kacerro, Judi Werthein, Fabián Hoffman, Enrique Ahriman (homenaje), Florencia Bóthlik-Esteban Castell-Fabiana Falcon, Diana Aisenberg

A continuación breves introducciones a dos exhibiciones de lo que ya ha sido estrenado,

Ernesto Ballesteros

Artista de compleja producción con base en la pintura. A principios de los '80 en el grupo de la X creó al popular personaje metafísico de historieta *Vito Ver*. Hace bastante más de una década que Ballesteros ha comenzado a hacer una investigación sobre el espacio como universo planetario, como viaje científico. Empezando en series de pinturas monocromas negras -amarillo de napolí y las azules y rojas alla principios de los '90, como sus recientes dibujos conceptuales, sobre tela blanca, papel o pared acerca de la relación corporal del artista sobre la materia y de contar los números de sus acciones. Su fotografía es inédita y reveladora en relación al resto de las obras conocidas.

Fuentes De Luces Tapadas :

Sala negra. Luces apenas las necesarias, pocas y puntuales. La noche es fundamental. La atmósfera se vuelve transparente de noche para mirar las luces del universo.

Fotos de cielos, de cielos en horizontes de lugares alejados de las ciudades como en San Juan y Córdoba, desde donde se puede observar mejor las estrellas y el resto del universo. Horizontes de ciudades con cielo, son siempre de noche.

Cada foto tiene pintura sobre las fuentes de luz, son tapadas con negro. Miles de fuentes de luz, cada punto de luz fue suprimido. A partir de lo cual la sutileza de la visión y de la luz y el espacio, es aún mayor. Fotos de diferentes tamaños, como siempre en el caso de este artista que tanto *espacio* necesita.

Carlos Huffmann / Juana Neumann Nicolás Domínguez Nacif

Esta muestra esta concebida como tres individuales. En común los tres tienen que su trabajo esta marcado por el uso del idioma, de palabras dentro de la obra, también que tienen veinte y pico de años de edad y sus obras ya se

han expuesto en la Casona Olivera, Café Voltaire, Belleza y Felicidad, el Kiosco de Diana Aisenberg y/o Curriculum 0 en galería Benzacar. Domínguez Nacif presenta un trabajo reciente de la serie de los neones. El trabajo dicta sobre la luz con las que van a ser apreciados. De profusa producción de dibujos de figuras sacras y profanas donde incorpora textos y declaraciones, trabaja al borde de la fragilidad de los materiales, exagera la percepción psicodélica y el pensamiento místico.

Neumann hace cosas. Unas *esculturas* dadaístas de gran simpleza y efecto demoledor que son lo mismo que sus dibujos previos sobre los objetos, pero de verdad. Inédito hasta ahora, muestra una instalación de carteles escritos con frases como de listas para la casa o de un diario sentimental de pensamientos.

Huffmann dibuja papeles que quiso que el público los pise, como también los subió en una pagina web y agrede con representaciones de sus imaginarios personajes cuasi japoneses que sufren proceso de autorretrato. Grabaciones con su propia voz para escuchar *descripciones-instrucciones* de las situaciones. Piezas de arquitectura sexual hechas con materiales eclécticos. Su mente trabaja en forma de fábrica de proyectos.

A la pipetua con el foco!

(Uno de los premios de la Bienal Venus en Tandil)*

Por Jorge Di Paola

Escuché un ruido de papel que se deslizaba después del timbre sobre las baldosas ajedrezadas. Había en el zaguán un sobre un poco más grande que los comunes, un poco más ancho, un poco más resistente. Estampilla. Remite Xil Buffone. Era la segunda o tercera obra que nos llegaba. Sentí cierto crujido al tocarlo. Lo abrí con cuidado sobre una mesa. Estaba recubierta con un papel traslúcido, un regalo casero para el cumple de un amigo, sacado de los cajones.

Brillaba como un diamante en las malas. "Foco aplanado" decía el papel.

Unos 20, 25 centímetros de largo. La forma irregular y armónica, concavidades y convexidades.

Lo apoyé con cuidado sobre la pared. Era casi una nada, una pizca, unas gotas. Me quedé mirándolo porque esa miniatura contenía una inmensidad. Armonías fractales y una visión conceptual en un objeto para fascinarse. Traía consigo la idea de un cambio de dimensiones, la esfera y el cono invertido que son las geometrías que definen un foco pasaban a una dimensión intermedia, (cortejaban el bajorelieve) pasaban a un plano con aristas curvas. Habrá que verla como un cuadro y pensarla como arte conceptual, y eso podría producir un vértigo tranquilo, disquisiciones.

En la pieza apenas perceptible estaba sugerido el proceso: un volumen es aplastado por una fuerza o un peso, o cae y la gravedad lo aplasta, o ambos.**

En la calle poco después escuché a un auto

cuando reventaba una botella de plástico. Claro, en "Foco" hay una acción presente siempre, ese eco o sugerencia de su historia. Porque en este pequeño objeto se manifiesta su historia.

"Foco" revela también la rueda que lo aplasta. La ciudad que se mueve, el secreto de una destrucción que es una construcción:

una ingeniería aleatoria que convierte algo para usar, un útil, en algo para contemplar. "El ser se revela en los utensilios descompuestos", decía Martín Heidegger.

Y pensé en esa pequeña cosa brillante y cristalina, que los paseantes (y aún los cartoneros, más atentos a mirar bien para sobrevivir) pasábamos por alto hasta que Xil nos abrió los ojos para lo deleznable/hermoso, para el descarte en donde hay congelada una forma de reflexión sobre las dimensiones y los sentidos posibles del pasaje de una a la otra como tragedia.

Pasé varios días escuchando la frenadas y los deslizamientos de las ruedas que fabrican obras invisibles. Para los barrenderos. Hasta que alguien comprende su sentido.

*Foco aplanado, por Xil Buffone

** Pudo ser casual o pudo haber actuado Xil a propósito (así lo creo). En el primer caso se ahorra el pisotón o el martillazo, pero el proceso y la consecuencia han sido igualmente vistos, aunque "Foco" "objet trouvé" ¿supone una actitud diferente a la construcción/destrucción? En el primer caso X encuentra y el objeto "le descubre"; en el segundo X descubre y el objeto se destruye/construye, el artista lo hace.

Tandil como obra de arte

La Bienal Venus como una de las Bellas Artes. El punto de vista de un miembro del equipo organizador, bastante compartido

Por Jorge Di Paola

Cuando presentamos el proyecto al concurso Venus todavía estábamos discutiendo con Cristian y Chango si íbamos a encarar a la Bienal como una obra de arte ella misma. A pesar de la experiencia de administración del Museo de Tandil que traía Cristian al equipo, entre amigos lo considerábamos más un artista; Chango, cuya ironía lo llevó a anotarse en el proyecto Venus como comerciante, rearmaba su caserón como una instalación. Y no nos sujetaba ninguna institución ni ningún compromiso salvo cumplir las reglas de juego de los premios compartidos y a atender las demandas que se presentaran. Casa Chango se nos ofrecía como espacio sin prejuicios y experimental, abierto a lo que sucediera.

Una mirada no administrativa y desde adentro de la creación/destrucción en que procede todo paso del arte, funcionó porque estábamos dispuestos a jugar en situación de borde.

Como mensaje claro decidimos exponer fuera de concurso, romper con la idea corriente: un museo o una galería son una caja dentro de la cual expertos eligen qué veremos. Y bueno, No. Queríamos ser parte, implicarnos lejos de una idea de asepsia, sin tanta división del trabajo.

La gente postmoderna tiene hoy visiones inéditas a las cuales solo aludimos: Vemos en la pantalla (el ojo en toda parte del mundo) el fondo de los mares (sus criaturas que parecen zarpes del protoplasma o productos de una imaginación desbocada e irónica; hay peces de las

profundidades que tienen su propio farolito, Jerónimus Bosch en la pecera!!) vemos los confines interestelares, lo infinitamente pequeño y lo desmesuradamente grande, explosiones de novae y efectos gravitatorios de agujeros negros, trazas de cometas en arrabales del sistema solar. Sin contar un acceso a menudo terrible a episodios sociales, al dolor y a la sangre de semejantes. Estas visiones han cambiado nuestra percepción tanto como nuestro imaginario actual, frecuentado por haces cada vez más acelerados de figuras.

Parece que hay mucho que repensar. Mirar (particularmente ver) exige tal vez filosofías que no están por completo edificadas.

Ha cambiado el modo de producción, han cambiado los modos de control y los estímulos y las maneras de reaccionar ante ellos. Ha cambiado el cambio. Se producen colapsos: ya no vemos nada porque tanto se precipita; o vemos todo y le encontramos su hilo rojo, la costura del sentido.

Y eso se busca en una muestra: sentidos nuevos.

El arte tiene que ser una manera de convivir con la imagen. Esto es, una manera de comprenderla. Hay que hacer nuestras, poner en las manos una superpoblación de formas naturales y sociales; naturales porque casi todo ha sido puesto a las manos del mercado de la reproducción (desde los "secretos" de las termitas, de las estrellas novae, de las orcas, de los huesos fósiles, y de cuanto bicho se puede adosar a una estampilla o a un canal especializado);

sociales porque casi no hay forma de escapar al delirio de las mercancías y a sus efectos en los bazares y en las montañas de desperdicios, donde se amontonan los útiles descartables y los in/útiles deseables.

A la mutación vertiginosa de los estímulos hay que acercarla al ojo, a la razón y al corazón del hombre.

Nos preguntábamos (ociosos, cambiando ideas) cómo dar ese mensaje de manera sencilla y desde un lugar lejos de toda legitimación segura (¡Tandil. Un albergue estudiantil en mutación a espacio múltiple!, unos aficionados)

Sólo nos quedaba zambullirnos con los invitados a la Bienal y abrir los ojos a ese elemento en que las imágenes se dispersan, se suceden, estallan, se reemplazan, viven fracciones de segundo y de tanto en tanto llegan a permanecer en ese Maelstrom porque algunas manos las sujetan.

Y entonces las vemos en serio porque les damos nuestro tiempo y nuestra concentración.

Parece que nos rodean tan sólo acontecimientos; que la mirada actual se parece a la de los físicos de partículas para los que la materia son meros sucesos; que nuestro universo social y perceptual se ha vuelto cuántico así como el Burgués gentilhomme hablaba prosa sin saberlo.

Entonces veamos sin paradigmas. Sin cánones. Que nos han traído estas convicciones que no son tan nuevas.

Todo eso que se armaba entre mate y mate provinciano (la maravilla de un tiempo lento mirando

los remolinos) nos llevó a maquinar una exhibición como una obra en marcha, como una meta obra conteniendo otras obras que le iban a dar su sentido. Se volvió real con los participantes. Sin miedo a lo efímero, sin miedo al olvido. ¿Seremos desechados?, ya lo sabemos. Se ha armado un mundo social de expulsión permanente, de esa fuerza centrífuga todos hablan a su modo. Temprano o tarde, nos volvimos quebradizos.

A modo de experimento:

La bienal fue una obra de arte armada por todos sus participantes.

La percepción fue progresivamente ampliada y no hubo imágenes privilegiadas ni acotadas ni menospreciadas.

Se hizo (exceptuando obviedades) sobre la marcha, fue un *work in progress*, buscamos que hubiera obras "minutas", hechas rápidamente en el lugar, acercando la obra física a la performance, fue un campamento que jugó a la libertad y a la fraternidad.

No esperaremos sino el olvido, pero en el interior de un acontecimiento que tal vez se recuerde. Tendremos una vaguedad Alzheimer, olvidadiza, aunque todo se registre, pues también se registra lo que no se mira.

El humor es poderoso, la risa puede sustituir a la piedad.

Nuestra política será antimaquívolo.

Cuando nos dividen para reinar, nos congregaremos para ser libres y felices mientras tanto.

Las lentejas de Grippo

Texto leído en el Homenaje a Grippo, en el marco de Estudio Abierto 2003. Participaron de la charla, Nidia Grippo, Alberto Passolini y Rafael Cippolini

Por Jorge Di Paola

Recuerdo el reloj digital que alimentaba la energía de una papa. Todo este tiempo sin Víctor está acompasado por el deslizamiento de esos números implacables y por una reflexión sobre su influencia, por su marca en el mundo.

Para mí es muy rara la alquimia de su última transmutación. Quiero creer que aún está(siempre haciéndola) en su obra y en los recuerdos que talló su paso por otras vidas. La imagen de ese crisol activo proviene de esa obra que vi montar en el ICI. Fatalmente esos números siguen su progresión, su aritmética, marcando el curso de las cosas y ahora la melancolía de su evocación. El tiempo, cada segundo, esta implicado.

El mundo se parece cada vez más a lo que él temía, la desaparición estructural del trabajo vuelve anónimos a los hombres, inutiliza su mano. Un solo gesto reemplaza todas las complejas operaciones con las cuales lo humano se va construyendo junto con su entorno y cada ser

debía encontrar su singularidad en la obra, sea cual fuere. Un hombre es un hacer, de allí la metáfora de los bañiles. Los hombres se hacen a sí mismos más que a las cosas que fabrican, lo humano es un *work in progress*, no está dado de antemano por un rayo de significación.

Por eso su influjo y ejemplo es creciente. Sus imágenes son máquinas activas en el tiempo, no se quedan quietas. Están frente a nosotros para transformarnos porque el mismo se transformó con ellas.

Ahora mas que nunca empezamos a ver que esbozó sentidos y significados que nos acompañan bajo ese reloj que sigo viendo, movido por la energía de una cierta manifestación de vida.

En mis recuerdos siempre aparece su manera de cocinar "en obra", hablando, con un pequeño cuchillo que había que afilar, o un diente de ajo que había que aplastar mientras bebíamos vino. En esas acciones concentrábamos nuestros diálogos tan abiertos a la fantasía y que du-

raron espaciadamente más de cuarenta años. Eran de una felicidad tranquila, tenían la risa de los descubrimientos, esa alegría. La mesa. El encuentro, la invención, porque siempre se iba inventando con lo que contenían sus decenas de frascos, de donde se rescataba algún poroto extraño, un ají seco, unos dientes de ajo, algunos hongos singulares, siempre una comida sencilla, lo más antigourmet que he visto nunca. En esas tardes aparecían los relatos que aludían a la sabiduría de los pueblos que habían ido descubriendo su alimento, el detalle de que los mas sencillos eran los mas refinados. Y que se entreveraban con sus reflexiones sobre el curso del mundo, como al pasar.

Siempre uno se podía encontrar con su misterioso humor y voy a referir una tarde en especial.

Me hizo pasar y me pidió silencio, y al entrar en su taller (el trabajaba a menudo sobre una mesa lustrada de comedor que parecía el de su casa paterna) me presenta a un rubio que hablaba

en inglés, creo que era Guy Brett, y mientras le comenta al visitante sobre mí retoma su trabajo.

No me doy cuenta enseguida, pero Víctor muy seriamente pone sobre su regazo una olla de aluminio y se encaja en el ojo derecho una lupa de relojero.

Vuelvo a mirar: en la olla había lentejas. Pero había otra olla más pequeña al lado. Con la lupa observaba una por una, y cada tanto descartaba una legumbre que arrojaba con gesto desdenoso y espantado al recipiente auxiliar.

El asombro del inglés, que teorizaba con mucho entusiasmo, se revelaba apenas por sus miradas furtivas al concentradísimo Víctor.

El reloj sigue haciendo caer sus números. Yo creo que escribir sobre Víctor implicaría una sucesión desmesurada al mismo tiempo que sé que cada evocación lo contiene por entero.

Aprovecho estos apuntes para abrazar a quienes se han reunido esta tarde. Aunque a algunos no los conozco de antemano, Víctor nos ha unido. Esa también es su metáfora.

HOY EN EL ARTE

Ponciano Cárdenas

Pinturas y esculturas

1 AL 20 DE SEPTIEMBRE

Gascón 36 Tel 4981-4369
hoyenelarte@coleccionables.com.ar

Jamel Shabazz

"Back in the days"

Inauguración 21 de agosto
La muestra permanecerá abierta hasta el 20 de septiembre

DABBAH TORREJON

Sánchez de Bustamante 1187
Palermo CP: 1173 / 4963-2581
Ciudad de Buenos Aires - Argentina
MA-VI: 15-20; SA: 11-14

Fotografía

Reproducción de obra de arte

Digital/Negativo

Maria Laura Abigador

155181-8671

mlauraabigador@hotmail.com

DEL INFINITO

Natalia Cacchiarelli

Inauguración
30 de septiembre 19 hs

DEL INFINITO ARTE

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

"PINCELADAS Y OTROS CONDIMENTOS"

PROGRAMA **SIN IMÁGENES DE**
ARTES PLÁSTICAS
Y VISUALES

RADIO CULTURA FM 97.9
SABADOS de 14 a 15 hs

www.artea.com.ar/pinceladas -
ENTREVISTAS ON LINE CON AUDIO
RADIO EN VIVO ON LINE

IDEA Y CONDUCCION : STELLA SIDI

FUNDACION DESCARTES

lunes a jueves de 17 a 22

Billingshurst 901
4861-6152

Alltag und Vergessen – Argentinien 1976/2003

Una exposición (Cotidianidad y Olvido – Argentina 1976/2003) en la Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) promete una “inspección bajo el signo de la utopía”. Se vio del 15 de marzo hasta el 20 de abril en la NGBK, Oranienstraße 14, Berlín-Kreuzberg, Alemania y a partir del 2 de setiembre en Zurich

Por Timo Berger (desde Berlín)

Una silla vacía apartada de un escritorio; sobre la mesa, debajo de una placa de vidrio, documentos sin ordenar, Fotos y esbozos. En cualquier momento podría volver el archivador, sugiere un saco que cuelga sobre el respaldo de la silla. En la pared están pinchados los resultados de su trabajo de clasificación, todos nítidamente pegados en una hoja del mismo tamaño: una foto de un cura de un movimiento eclesialístico de base argentino junto a una postal que muestra a Joseph Beuys caminando, recortes de diarios sobre los Montoneros, unos pliegos del Senado argentino, sobre los que están pintadas personas desnudas – en alusión a casos de soborno el artista desviste a los mandatarios. La instalación de **Eduardo Molinari** (1961), mezclando hechos reales y ficción, memorias colectivas e individuales, arma una historia alternativa que coloca el material de la Historia oficial en un nuevo contexto preguntando: ¿Qué es un documento? ¿Qué pueden ser formas adecuadas de la memoria, y cómo logramos que esa memoria se vuelva significativa para las luchas contemporáneas? ¿Cómo rescatamos el anhelo de los “desaparecidos” por una transformación social?

La obra de **Molinari**, llamada “**b.d.s.m.**” (Banda delincuente subversiva marxista) forma parte de la exposición “Alltag und Vergessen – Ar-

gentinien 1976/2003”. La muestra reúne obras de artistas argentinos y alemanes con referencia a las luchas sociales y políticas de los últimos treinta años. El enfoque es internacionalista, el caso argentino es considerado ejemplar del fracaso del llamado modelo neoliberal, los interrogantes de los artistas ponen al desnudo las asimétricas relaciones de intercambio económico y político entre centro y periferia. La exposición intenta iniciar una comunicación entre las obras, los artistas y el público más allá de los límites de países y géneros. Recoge materiales heterogéneos bajo el signo de la utopía perdida.

La última dictadura militar (1976-83) marca una cesura que terminó con las esperanzas de un rápido cambio social. Pero aún luego de esto, no toda expresión artística es trabajo de duelo – el arte contemporáneo argentino (en la visión de los curadores) aún empeñándose en la búsqueda de los vestigios de aquellas luchas, no deja de indagar y poner en relieve también la permanencia de los sueños que inspiraron el activismo político y cultural, entonces y ahora. De tal manera se preserva una capacidad de acción tranzando una línea de fuga hacia la utopía.

Según cuenta **Andreas Fanizadeh**, miembro de la “Arbeitsgruppe”, grupo de curadores, al principio del proceso de montaje de la exposición había un vacío ordenando: “En la sala de

la NGBK todo estaba desmontado, primero tuvimos que levantar paredes por un par de días”. Un armado desde el fondo, que en todo caso, se puede interpretar como principio de construcción de la exposición. Al visitante no le espera ningún museo de la memoria, ningún archivo del terror, ningún monumento consumible. Sino un espacio abierto, que invita a relacionar las fotos, instalaciones, dibujos, pinturas y videos expuestos.

Hay obras, que se completan sólo en interacción con el visitante – la banda de sonido de un video de **Alicia Herrero** (1954) sobre las trabajadoras de la fábrica de *Confecciones Brukman* se hace en vivo, grabando los sonidos de los visitantes y pasándolos de vuelta por unos altoparlantes. La obra artística de Argentina se ve a través de su recepción en Alemania. Un signo utópico – ya que las relaciones entre ambos países muchas veces quedó registrada en sus épocas oscuras. Después de la Segunda Guerra Mundial Genocidas nazis, bajo la protección de Perón, encontraron refugio en Argentina, el gobierno alemán (socialdemócrata) apoyó la dictadura militar de los años setenta.

Otro diálogo se desarrolla entre la obras de dos argentinos, autores de historietas, **Héctor G. Oesterheld** (1919-1977) y **Francisco Solano López** (1928), y los artistas alemanes **Eva-Christina Meier** (1967) y **Daniel Richter** (1962). *Oesterheld* escribe los textos de “*El Eternau-*

ta”, *Solano López* dibuja. Sus comics sobre nieve mortal sobre Buenos Aires narran un mundo de continua amenaza. Presintiendo ya que unos años después *Oesterheld* y tres de sus hijas “desaparecen”, perseguidos y asesinados por la junta, supuestamente a causa de su compromiso político.

Eva-Christina Meier viajó a Buenos Aires y encontró allí un nieto de *Oesterheld*. Ella le toma una foto en plena calle de Palermo (viejo). En contra de toda expectativa no lo retrata como víctima de un pasado cruel, sino como joven, lindo, casi dandesco, que aguanta el objetivo, hasta lograr correr el enfoque hacia un otro presente con esperanza. Una segunda foto bien muestra su departamento en un edificio alto en Palermo, en donde viven muchos exmiembros de las Fuerzas Armadas, tal vez los asesinos de sus parientes. Continuidad y discontinuidad de procesos históricos conviven así en la imagen de una persona. En otra foto se ve un armario en el departamento de *Oesterheld* (nieto), sobre cual se encuentra una figurita de plástico del Eternauta al lado de unos libros de Borges, Cortázar, Arlt, etc. A través de la contigüidad exhibida del canon literario argentino y el comic, la muestra reconoce los géneros tradicionalmente menospreciados como “subculturales”. Y eso por dos razones: primero, por el lenguaje pictórico progresivo de *Oesterheld/Solano López*; y segundo, porque la persecución de los dos artistas otorga a sus

Altag und Vergessen - Argentinien 1976/2003

Una muestra en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina, del 15 de mayo al 15 de junio de 2003. El espacio expositivo se encuentra en el primer piso del edificio, con una superficie de 1.500 metros cuadrados. La muestra está organizada por el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, en colaboración con el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires. El título de la muestra es "Altag und Vergessen - Argentinien 1976/2003".

obras una relevancia política. En cambio, Borges, representante de la alta cultura, por grande que sean sus logros en el plano formal, se descalifica políticamente -como denuncia un ensayo del catálogo de la exposición- por cenar con los represores.

La huella del comic se refleja también en una pintura sobre lino colgada directamente en la pared y llegando desde el piso hasta el techo. Daniel Richter retoma una escena de una historieta de Oesterheld/Solano López: un momento en que las personas sueñan con ser asesinadas. Lo cual le tiene que parecer tan real, que tienen que huir.

La exposición secuestra al visitante en dirección de una historia de sueños olvidados. Constantemente irrumpe este momento utópico en el presente de las obras: El colectivo de artistas, *Máquina de fuego*, hace intervenciones graciosas e irónicas, aludiendo a personajes de historietas internacionales colocan "luchadores" portátiles en distintos espacios públicos. Así se ven hombres luchando en una foto de una manifestación para el primer aniversario del "argentinazo". En medio de un multitud, dos figuras abren una brecha de reflexión, como ruido interferencial que permite al visitante de la intervención tomar distancia de la inmediatez de los acontecimientos.

El argentino Eduardo Molinari subrayaba en una conversación conmigo la necesidad de

"volver a crear visiones sobre el mismo territorio". La historia no debe petrificarse en un monumento. Cotidianidad y olvido son sin embargo constantes de nuestro trato con el pasado, las obras expuestas intentan subvertir esos procesos reconstruyendo luchas históricas y actuales (Molinari también colecciona "documentos" sobre los "piqueteros") y relacionándolos con el presente de un público internacional. El arte, según Molinari, contestando la pregunta por los cambios que introdujo la crisis, dejó en la Argentina de habitar la torre márfil. Aún sin ser realista, adquirió relevancia social por su compromiso con la realidad -sin perderse en el campo ideológico. Y Alicia Herrero alcanzándome un mate agrega: "Ahora te preguntás no sólo qué vas a hacer, sino también para quién lo hacés".

La exposición viene con un catálogo muy buen editado y diseñado, que coloca el caso argentino en un contexto internacional salvando así las expresiones artísticas de inscribirse en una causa nacional: hay ensayos, palabras de artista y hasta una entrevista con Horacio Verbitsky. La presencia de ese último, tal vez, sea lo más cuestionable en el concepto de la muestra, ya que el periodista mostró en las charlas, que ofreció en el programa adjunto a la exposición berlinesa, una visión autoritaria y displicente de las actuales luchas sociales, incluso desprestigiando con una mueca de macartismo a los piqueteros más combativos y callando por completo su rol poco feliz en la guerrilla peronista.

¡Uy!, este es un trabajo muy emocionante

Entrevista a Susan May, curadora de la Tate Modern de Londres

Por Cristian Segura
(Artista y curador independiente.
Ex director del Museo de Bellas Artes
de Tandil)

Desde el mes de junio se está desarrollando en el museo Juan B. Castagnino de Rosario, un seminario de capacitación en gestión, manejo de colecciones y diseño de exposiciones de bellas artes, organizado por Fundación Antorchas, Buenos Aires, con el apoyo del British Council y la Smithsonian Institution.

Del programa, conducido por especialistas locales y extranjeros, participan 22 profesionales de Argentina, Brasil y Chile, seleccionados por concurso. Susan May, curadora de la Tate Modern de Londres, fue uno de los instructores del primer encuentro y presentó el modelo institucional de la Tate Modern y analizó las diversas estrategias curatoriales contemporáneas.

C. S: ¿Cómo se origina la nueva manera de exhibir la colección de arte moderno de la Tate?

S.M: Con el proyecto del nuevo museo también surge la incertidumbre de cómo se iba a mostrar la colección internacional de arte moderno. Nuestra colección tenía vacíos que no nos permitían plantear una exhibición de manera cronológica. Por otro lado, hacia 20

años que los fondos de adquisición de la Tate estaban congelados. Por esta razón nos vimos en el desafío de presentar la colección de modo que permitiera múltiples lecturas. Después de estudiar la manera para encontrar una solución, llegamos a la conclusión de que los géneros eran ejes clasificatorios que persistían en el campo artístico cuyo origen se encontraba en la Academia francesa del siglo XVII. Se identificaron cuatro: naturaleza muerta, paisaje, figura humana y narrativa histórica. Estos serían los ejes que en cuatro espacios diferentes articularían el relato de la historia del arte del siglo XX. Para cada uno se dispusieron conceptos complementarios que enriquecen las narrativas planteadas. Para la naturaleza muerta sería la vida real y el objeto; para el desnudo, el cuerpo y su acción; para el paisaje, el entorno y su materia y para la historia, la sociedad y su memoria.

C. S: Haciendo referencia a esos vacíos que menciona, la Tate Modern ha reconocido que éstos incluyen arte chino, arte político y arte latinoamericano... ¿Existe actualmente algún programa de adquisiciones para revertir esta situación?

S.M: Los ejemplos que vos nombraste son los más acertados para entender donde están las falencias de la Tate Modern. También es el caso del arte conceptual que hasta ahora no habíamos comprado y ahora se está adquiriendo. Todavía no tenemos muchas piezas en esta área, por ejemplo arte conceptual britá-

nico de los '70, pero estamos tratando de adquirirlo.

C. S: ¿Y en cuanto a adquirir arte Latinoamericano?

S.M: Nuestro interés en adquirir arte Latinoamericano es a corto y a largo plazo. No lo estamos haciendo porque esté de moda, sino porque queremos comprometernos con el arte que se está haciendo en esta parte del mundo. Tenemos actualmente un mecenas, que ha posibilitado a la Tate hacer foco sobre el arte Latinoamericano, sosteniendo económicamente a esta acción y a un curador mexicano.

C.S: ¿Podría decirme el nombre del curador y cual es su trabajo específico?

S.M: Se llama *Cuauhtémoc Medina*. Él escribió para la Tate una especie de artículo sobre las políticas a seguir para empezar a ingresar arte latinoamericano en la colección y nos guió en cuanto a cuales son los mejores lugares para empezar a buscarlo. También propuso artistas y obras de arte. Todas estas propuestas van a una comisión de adquisición de la Tate para su análisis.

C.S: ¿Por qué la Tate, teniendo un cuerpo de 25 curadores, acude a un curador externo para desarrollar la colección de arte latinoamericano?

S.M: Nosotros, en realidad, desde Londres, necesitábamos a alguien que estuviese en América Latina para aconsejarnos. No es lo

mismo que consultar libros o catálogos. *Cuauhtémoc Medina* viaja mucho alrededor de América Latina. Ha hecho exhibiciones sobre arte Latinoamericano en Inglaterra y entiende muy bien el contexto británico. Es muy bueno, estudió en la Universidad de Essex. También es escritor y crítico. Trabajó muy de cerca con artistas contemporáneos como *Francis Alÿs* y tiene una buena idea del área que nosotros necesitamos cubrir.

C.S: ¿Sabe si Medina, en sus informes, ha sugerido artistas argentinos?

S.M: Sé que hay artistas argentinos en la lista, pero todavía no te puedo dar ningún ejemplo porque en realidad la primera reunión del comité de adquisiciones va a ser en un par de semanas.

C.S: ¿Si bien su viaje a Argentina tiene el propósito de participar en un seminario, ha podido visitar talleres de artistas?

S.M: Si, he visto alrededor de 20 artistas en Buenos Aires y Rosario, y entiendo que es una pequeña parte de lo que está sucediendo en toda la Argentina, pero para mí es una forma de empezar a entender las redes que están operando. El hecho de que yo viniese a la Argentina a participar de este seminario también es una oportunidad excelente para ver que es lo que está pasando en el arte argentino, tanto histórico como contemporáneo. Porque, para yo poder entender lo que está pasando en el arte de este país tengo que entender lo que pasó históricamente durante el siglo XX.

Considero que los artistas siempre están mirando el pasado, además del presente y el futuro.

C.S: ¿Percibe alguna tendencia en particular en los artistas argentinos actuales?

S.M: La tendencia que yo veo es que no hay tendencia. Es tan variado. Desde la figuración a la abstracción completa, desde el compromiso social hasta las obsesiones personales, de lo político a lo privado. Vi un campo amplísimo de pintura, escultura, objetos, fotografía, instalaciones, vídeo...

C.S: Cuénteme acerca de las comisiones de arte contemporáneo para el Pasillo de la turbina.

S.M: Cada año con la ayuda de un patrocinador, la Tate Modern comisiona un nuevo trabajo para el Pasillo de la turbina. A ese espacio invitamos artistas de todas partes del mundo y hemos incluido por ejemplo, proyectos de la artista *Louise Bourgeois* y del artista *Anish Kapoor*. En el 2001, el artista español *Juan Muñoz* produjo allí la que puede ser considerada su última obra maestra (él murió dos meses después de que el trabajo fuese terminado). Para el proyecto de este año, se comisionó el trabajo al artista *Olafur Eliasson*. Él es considerablemente más joven que los anteriores pero está ganando una reputación internacional significativa por sus instalaciones y esculturas que ofrecen materiales naturales como luz, vapor, agua, hielo y viento.

C.S: Este viaje le ha permitido tener una impronta del trabajo de los artistas de este país y comenzar a entender que es lo que está pasando en el arte argentino, ¿puede ahora pensar en ellos para este espacio de una manera más acabada?

S.M: Mi tarea como curadora es ver oportunidades por donde quiera que ande y la idea es ver lo más posible. Cuando yo estoy mirando el trabajo de artistas argentinos, estoy pensando todo el tiempo si tienen cualidades universales. Me pregunto por ejemplo si alguien en Londres que lo viera podría decir: "¡Uy!, este es un trabajo muy emocionante". Los trabajos están relacionados con el contexto en que fueron creados de una forma variada. Los sentimientos, en esa obra, están relacionados con un contexto particular. Entonces yo debo ver algo en eso que pueda ver alguien de afuera y relacionarse. Por ejemplo si un artista está haciendo un trabajo sobre las vías del tren en Argentina, que es una situación muy específica, voy a tratar de ver también otras cosas en ese trabajo que no lo sean tanto; por ejemplo el tratar de relacionarse con el pasado. Puede haber algo ahí que trate de obsesiones personales, puede ser que haya cosas que tengan que ver con las cualidades formales de la imagen, el color, la forma. Entonces, aunque ese trabajo esté basado en una situación argentina, hay otras cosas, otras cualidades, que pueden traducirse a cualquier otra situación o cualquier otro contexto.

C.S: Ha sido muy comentada la apertura al público de la colección Saatchi ¿qué impacto produjo esto en la Tate Modern?

S.M: Aún no puedo decir específicamente cual fue el impacto que produjo a la Tate esta apertura porque hace solo dos semanas que abrió. Impacto si, en lo que es la colección de jóvenes artistas británicos. Saatchi fue muy bueno en coleccionarlos muy al comienzo de sus carreras. A diferencia de nosotros, él podía ir con su chequera y comprar directamente. La Tate en ese sentido, por ser una colección pública, debe definir ciertos criterios específicos antes de adquirir obras para la colección. Este es un proceso bastante largo y burocrático que nos impidió responder tan rápidamente como Saatchi lo hizo. Nosotros quizás perdimos en el hecho de que no pudimos comprar esas primeras obras de los jóvenes artistas británicos tan rápido. Es muy bueno que él haya comprado esa obra porque todos las podemos ver, aunque hay que pagar 8,50 libras.

C.S: Para finalizar, me gustaría saber su opinión respecto a las grandes exhibiciones de arte como lo son la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia?

S.M: El problema con Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia es que generalmente se hacen a partir de una única visión. Pero en la última Documenta (8 de junio-15 de septiembre de 2002) hubo un grupo de curadores y esto rompió un poco eso de una sola visión para un show muy grande. Creo que se reflejaba un poco de dónde venían estos curado-

res, Carlos Basualdo que vive en Estados Unidos pero que es argentino, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash y Octavio Zaya... Todos vinieron con diferentes puntos de vista, con diferentes perspectivas, pero igual al final del día siempre tiene que haber una persona que tome la última decisión, ese fue el trabajo de Okwui Enwezor.

Generalmente estos tipos de shows se alimentan de sí mismos, el último contiene un poco del anterior. Por ejemplo la Documenta X de Catherine David era completamente política y la de Okwui Enwezor tenía una dimensión política pero su perspectiva era mucho más amplia.

En la Bienal de Venecia que viene ahora (15 de junio-2 de noviembre de 2003), Francesco Bonami es el curador principal y tiene otros curadores trabajando con él. El nombre de esta edición será: "Sueños y conflictos: la dictadura del espectador" y está tratando de ver lo que pasó en el pasado con exhibiciones enormes. Está tratando de invertir el proceso, que el espectador sea lo más importante y no el objeto y eso pareciera reflejar lo que está pasando en muchos artistas, donde el espectador es la obra. Que tu experiencia con el objeto y tu respuesta a esa obra es lo principal, es la obra misma. Un cambio de visión del objeto al sujeto, y la definición de lo que es objeto y sujeto ya no es tan clara. Esa podría ser una tendencia en el arte actual, pero es difícil decir que hay una tendencia porque en realidad el arte se trata de que hay muchas, es muy difícil y tiene muchas capas y eso es lo que hace que sea tan excitante.

NORA CORREAS

Inauguración martes 9 de septiembre 19 hs

LU-VI: 11-20, SA: 11-19

MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

Av. del Libertador 2475
C1425AAK - Buenos Aires Argentina
Tel/Fax: (5411) 4804-3700/3800
info@danielmaman.com
www.danielmaman.com

Más y más variedades de lo mismo y de lo otro

Ver ramona 33

Por José Fernández Vega (UBA-Conicet)

Hagamos un modesto experimento autocrítico con el discurso explicativo de los distintos grupos de artistas cuyo testimonio se reunió bajo el título "Multiplicidad". Intentemos plantear una serie de preguntas incómodas, contra la corriente, contra la propia corriente que estos artistas han generado con su palabra supuestamente respaldada en su praxis. La manera en que estos grupos tienen de organizar su práctica artística, y los fines que persiguen, nos resultan originales y admirables en mucho sentidos. Esa es una justificación más —no una menos— para intentar un examen crítico. La palabra "multiplicidad" alude tanto a una reiteración de lo mismo (la imagen múltiple de un cuerpo en un espejo, por ejemplo) como a la diversidad. De acuerdo con un mismo diccionario, multiplicidad designa la "circunstancia de ser múltiple una cosa o de haber varias de ella". Hay aquí una especie de tensión semántica. Uno de los polos de dicha tensión denota la idea de copia, mientras que el otro,

casi en oposición a él, posee el valor de variedad. ¿Se trata entonces en la multiplicidad de una diversidad de cosas distintas entre sí o más bien de la reproducción de lo mismo? Supongamos ahora que podemos retener la ambivalencia semántica de la palabra "multiplicidad", ya que ésta nos puede resultar productiva para nuestros propósitos, pero a condición de que cambiemos de plano y abandonemos el nivel puramente léxico. Precisamente, dicha ambigüedad se revela como una riqueza. Después de una lectura atenta de la declaraciones hechas por los distintos grupos de artistas puede decirse que existe en ellas una ambivalencia, un ir y venir entre la diferencia y la repetición. Tal oposición condensa un problema básico de la condición de nuestra época. Una ideología que goza hoy de un amplio consenso pondera la necesidad del pluralismo en todas las actividades de la vida social (y me parece que prolongar dicha actitud es la intención latente de gran parte del arte contemporáneo). Aunque, por otro lado, ese discurso arroja un resultado inesperado: pareciera que no gene-

ra más que una curiosa uniformidad. Buscando lo distinto, confirmamos la vigencia de lo igual. Extraño efecto, por cierto, pero al mismo tiempo nada infrecuente. Acerquémonos ahora un poco más a la fuente que originó estos planteos. ¿Existe alguna repetición en los discursos incluidos en "Multiplicidades"? No se ve más que eso, podría afirmarse; cada uno de los testimonios recurre básicamente a los mismos tópicos. El propio vocabulario es sorprendentemente homogéneo; las mismas expresiones se multiplican en igual tono y con idéntico contenido. Esos motivos fundamentales en la autodescripción que hacen los grupos, y en especial en relación a los procedimientos de su vida interna, pueden enumerarse así: funcionamiento interno por consensos, régimen de ingreso abierto y rotación de sus integrantes (dependiendo a menudo de las tareas a encarar y del entusiasmo que ellas generen), actividad organizada a partir de proyectos particulares (hay ejemplos de agrupaciones efímeras, no permanentes), acuerdos mínimos, ideal de funcionamiento en red, incluso cooperando con

otros grupos. ¿No se repiten estas ideas una y otra vez en las explicaciones que ofrecen los voceros de los distintos grupos? Se diría que si uno lee una sola de estas intervenciones, leyó también las demás. Los objetivos que cada grupo se da a sí mismo tienden también a confluir en determinados puntos: buscan la autonomía económica y política para sus prácticas, en la que aspiran a la eficacia comunicativa a través de la integración de distintos lenguajes, desde el literario al visual, pasando por el periodístico. Se produce así un borramiento del género con fronteras establecidas, pero uno de esos géneros —ya sea visual, periodístico o poético— marca el origen y la actividad principal del grupo. La repercusión que se busca tiene casi siempre ambiciones globales. Un discurso nacional se halla ausente. Pero el entorno de la comunidad inmediata es un espacio muy relevante para satisfacer la ansiedad por dar a conocer el propio trabajo. Se verifica en todos los testimonios un interés (variable en cada caso) en la aplicación de tecnologías, en par-

Más y más variedades de lo mismo y de lo otro

ricular dirigida a la difusión hacia el exterior y la conexión interna de sus integrantes mediante Internet. Pero Internet nunca es un fin en sí mismo, sino un medio de comunicación. La red de conexión virtual no sustituye ni elimina el contacto físico de los integrantes. A lo sumo, atrae más integrantes o da a conocer el trabajo.

¿Cuál es la política de estos grupos, su "ideología común" por llamarla así, situada más allá de sus cambiantes propósitos públicos inmediatos? Es llamativa la compartida obsesión por la horizontalidad en la organización grupal. No se aceptan jerarquías. Se busca más el acuerdo que el funcionamiento a partir de la regla de la mayoría. El ideal es remanido: la red sin núcleo en lugar de las centralizaciones típicas de todo un período de la cultura contestataria. El discurso aquí predominante es anti-institucional. ¿Tiene este discurso en el fondo una confianza en el espontáneo vínculo entre la gente o evidencia más bien una radical desconfianza de degeneración hacia la figuración personal, la autopromoción, el intento por hacer trabajar a los

demás para los intereses o los fines de uno solo?

Un discurso "ideológico" articulado se sustituye por unos cuantos principios básicos (antiimperialismo, anticapitalismo, lucha contra la represión); y la voluntad es la que se inclina por la participación en luchas sociales: sean las de derechos humanos, los reclamos de los asalariados o de los inmigrantes. En consecuencia, se pretende lograr una comunicación independiente, eficaz, más o menos exigida desde lo artístico o lo político. Esta inclinación es peculiar, porque el discurso de la comunicación es lo más ajeno a las aspiraciones de la vanguardia dura o al modernismo estético del siglo XX. En dicha inclinación se cifra una confianza "iluminista" en la denuncia, en la reacción política del espectador ante la exposición de unos hechos indignantes.

El trabajo dentro de los grupos es siempre voluntario y no remunerado. Se manifiesta un desinterés por acceder a los grandes circuitos de legitimación profesional, pero existe la preocupación por dar una solución a los in-

Pedureño Daisy Ilustrado

A lo largo de la historia del arte, el grupo ha sido una forma de organización que ha permitido a los artistas trabajar juntos, compartir ideas y recursos, y enfrentar los desafíos de la creación artística. En el siglo XX, el grupo se convirtió en una forma de organización que ha permitido a los artistas trabajar juntos, compartir ideas y recursos, y enfrentar los desafíos de la creación artística. En el siglo XX, el grupo se convirtió en una forma de organización que ha permitido a los artistas trabajar juntos, compartir ideas y recursos, y enfrentar los desafíos de la creación artística.

vitables problemas de financiación mediante donaciones que no impliquen condicionamientos o pidiendo subsidios (con los problemas de independencia que suscitan). Los miembros de estos grupos suelen poner dinero propio para sostener sus prácticas; tienen empleos de subsistencia y se apasionan muchas veces hasta el sacrificio para llevar adelante las iniciativas en las que se involucran. La autoría de esas iniciativas es colectiva o bien anónima o del conjunto de unos individuos.

Los grupos se distinguen, es cierto, por sus ocupaciones específicas, sus características, su historia, su localización y sus partes integrantes. Pero sus principios son casi idénticos. ¿Dónde está entonces su pluralismo organizativo? ¿Con qué derecho se dice de ellos que forman una multiplicidad?

El título "Multiplicidad" pretendía, acaso, aludir a una pluralidad, no a una repetición de lo igual. ¿Por qué tiene tanto prestigio esa palabra que distorsiona la realidad más de lo que la refleja? ¿No hay en estos discursos una especie de fetichismo de grupo? Quizá, sea

adecuado recordar aquí la concepción de T. W. Adorno, según la cual es preciso resistir a la colectivización forzada, al consenso represivo de la mayoría puesto que al fin es irrelevante si el artista trabaja solo o en grupo: el arte es de cualquier manera social. En palabras de la *Teoría estética* de Adorno: "...el trabajo artístico es un trabajo social y lo mismo los productos artísticos. Las fuerzas de producción en la obra de arte no son en sí mismas diferentes de las sociales, sino sólo por su ausencia constitutiva de la sociedad real. Apenas si hay algo que pueda ser hecho o producido en arte que no tenga su modelo, por muy latente que esté, en la producción social".

¿Nos dice "Multiplicidad" algo del arte o es más bien un dato auspicioso pero puramente político? ¿Cuál es el modelo de sociedad que estos artistas postulan con su organización más que con su palabra? La situación del arte hoy, no menos que la de la política, está llena de interrogantes y aporías como las que se revelan prestando debida atención a la "multiplicidad".

Pequeño Daisy Ilustrado

A los lectores de **ramona**: podes encar-
gar tu pedido de definición. Escribir a
daisy@2vias.com.ar. **Historias del arte**
versión 100 palabras porque sí, se consigue
en Belleza y Felicidad, Buenos Aires. Cabaret
Voltaire, Buenos Aires. Flor, objetos irresisti-
bles, Rosario. Espacio vox, Bahía Blanca.

Imperio

* de los poderosos, Imperio Armani, imperio
celeste, imperio del ego imperio del mal, im-
perio del sol, imperio político, imperial Ruso.

* exceso.

* Imperio Argentina.

* Pastora Imperio

* Imperio De Triana

* gran Imperio Yanqui.

* construcción humana.

* marca de suspensores.

* nace, florece y declina.

* poder inconmensurable.

* pensamiento autoritario.

* *valer un imperio* es tener mucho mérito.

* presenta su orden como permanente, eterno
y necesario.

* conquista, y expansión de un modelo domi-
nante sobre otro.

* *en aquel Imperio no se ponía el Sol*: tópico

repetido en los manuales escolares en refe-
rencia al Imperio de Felipe II.

* una imperiosa necesidad de escribirte impe-
ra en mí.

* si yo no voy al imperio, el imperio viene a mí
muestra.

* vote pronto: IMPERIO ARGENTINA ¿De qué
nazi fue amante? ¿De Hitler?

* reinado de unas galletitas que recuerdo que
en la merienda mojaba en el café con leche.

* *por el Imperio hacia Dios*: lema rimbom-
bante oído machaconamente en mi niñez fran-
quista y que nunca entendí.

* imperio de las hormigas, si mal no recuerdo
una película donde tiran una bomba atómica y
no queda nadie, supongo que quedan las hormi-
gas solamente. En otra película que me dio mu-
cho miedo y me traumó, unos tipos que estaban
en una estación espacial que tiraba misiles ató-
micos recibe la orden de disparar y disparan. se
quedan esperando mas ordenes pero no reciben
nada por lo tanto bajan. y cuando llegan, se ha-
bía acabado el mundo, y había unos canibales
afuera que se los querían comer vivos! Era en
pura guerra fría, tenían miedo que los misiles
corran por el cielo y que la tierra quede vacía.
Ahora ya no tienen miedo de nada.

* es grande, alto y tira rayos por los ojos; sabe
donde estas y lo que pensas pero no le importa
porque es muy grande. Esta adentro de las latas
de tomate y en las napas subterráneas de agua.

* hay una pizzería frente a la Estación Lacroze
del Ferrocarril Urquiza que se llama "El Impe-
rio de la Pizza". Siempre me impresionaron su
nombre y su fugazeta.

¡Cuanto ego,
mamma mia ...!

* según Lenin, la fase superior del capitalismo.

* periodo de tiempo *durante el cual gobierna*
un emperador.

* Von Ficker, al que Wittgenstein había elegido
como distribuidor de su fortuna atendiendo a
unas palabras de Karl Kraus que le considera-
ba el único editor honesto de Austria, preparó
un encuentro entre Wittgenstein y Adolf Loos.
Presentación que ocurrió el 27 de julio de
1914 en el Café Imperial. Aunque no se cono-
ce el contenido de esa conversación, el resul-
tado fue una larga amistad que duró hasta la
muerte de Loos en 1933.

* hijo prodigio de los Pulpus, o del Superpul-
pus.

Un hormiguero Pulpus con su voluntad de
hormiguero y la no voluntad de las hormigas.
Los Pulpus son el mal abstracto, antes de
aparecer, cuando esta tomando fuerza para
emerger. Es como la presión que crea los cris-
tales. Es la presión del mal creando el imperio.
El imperio es su diamante.

Estuve investigando y descubrí que Philip K. Dick
en descubrió una especie muy parecida a los
Pulpus, el le decía Cebra o Sivainvi. Era una for-
ma de inteligencia invisible que se articulaba co-
mo red de información y le proyectaba rayos de
información pura directo al cerebro. Según dijo
Dick, o su alter ego Amacaballo Fat en Sivainvi
"El imperio nunca tuvo fin". Lo decía, mientras
sostenía que el tiempo no ha transcurrido entre el
70 d.c. (cuando mataron a los homoplasmas) y
1978. En la exégesis de éste personaje se decía
"... hay que tener en cuenta que el plasmata ha
vuelto ahora y esta creando nuevos homoplas-
matas con los cuales ha destruido al imperio y ha
reiniciado el tiempo real."

Otra parte dice.

"41. El imperio es la institución, la codificación

de la perturbación; es insano y nos propone
su insania a nosotros por la violencia, pues su
naturaleza es la violencia.

42 Luchar contra el imperio significa quedar
infectado de su perturbación. Esta es un para-
doja; quien quiera derrote a un segmento del
imperio, se convierte en el imperio; prolifera
con un virus, imponiendo su forma a los ene-
migos. Por lo tanto se convierte en ellos.

...
43. contra el imperio se levanta la información
viva, el plasmata...

...Estos son los dos principios: el oscuro (el
imperio) y el luminoso (el plasmata)..."

* el imperio agota el tiempo histórico, suspen-
de la historia y convoca al pasado y al futuro
dentro de su propio orden ético. Para decirlo
de otro modo: el imperio presenta su orden
como permanente, eterno y necesario."
Imperio, Michael Hardt y Antoni Negri

* pero vengamos a Cómodo, al que le era tan fá-
cil conservar el Imperio, puesto que lo tenía por
derecho hereditario, al ser hijo de Marco; sólo le
bastaba seguir las huellas de su padre, y habría
satisfecho a los soldados y al pueblo; pero,
siendo de carácter cruel y brutal, para poder
ejercer su rapacidad sobre los pueblos, se dedi-
có a favorecer a los ejércitos y hacerlos licen-
ciosos; por otra parte, no conservando su dis-
gustidad, descendiendo a menudo a los teatros
para luchar con los gladiadores, y haciendo
otras cosas muy viles y poco dignas de la ma-
gestad imperial, se convirtió en despreciable a
los ojos de los soldados. Y siendo odiado por
una parte y despreciado por la otra, se conspi-
ró contra él y fué asesinado.

Nicolás Maquiavelo

* contrariamente al imperio de Carlos V, donde
el sol no se ponía jamás, nunca se lo verá le-

Pequeño Daisy Ilustrado

vantarse en el de los tiempos digitales que se anuncian. Paul Virilio

* Estados Unidos es el primer imperio infantil de la historia. Una potencia cuyos habitantes son medianamente inconscientes de su condición de seres imperiales, como si la envergadura del poder norteamericano se hubiera desarrollado desigual y combinadamente al de su conciencia ciudadana. Los responsables de su política exterior, sus estrategias militares y buena parte de su casta política ya han sacado las consecuencias lógicas de la culminación de la Guerra Fría; a saber, que la diferenciación entre guerra y paz ya es indistinguible (como ya sucedía cuando su adversario anterior aún no había sido desbarrancado) y que sólo queda en el mundo una voluntad de poder en estado químicamente puro: la suya. Esa voluntad se acrecienta a medida que las consideraciones humanistas que acompañaron a la primera etapa del despliegue del entramado técnico por el mundo son abandonadas. Por eso mismo, a sus gobernantes les resulta sorprendente e irritante que satrapías monoproduktoras como Irak o bien guildas de comerciantes como la Comunidad Económica Europea no saquen conclusiones racionales una vez que han sido belicosamente amenazadas con sofisticadas torturas técnicas o financieras: rendir las armas, aceptar la condición de séquito, poner a sus naciones de rodillas. Suponen que así deberían proceder los mortales ante un titán. Pero los ciudadanos norteamericanos "de a pie" carecen de una imagen de sí mismos como pro-

pietarios y responsables de un mundo, algo que a los súbditos de Cesar Augusto, Carlos V, Napoleón, la Reina Victoria o Hitler no les hubiera pasado desapercibido. El americano promedio es un ser apegado a su circunstancia local, a matrices cristianas que reparten la existencia en partes alicuotas exactas de bien y de mal, a prerrogativas individuales que limitan la intromisión política o fiscal de su propio gobierno, y al consumo frenético de bienes (cuya conexión sanguínea con ultramar se reduce al folclorismo antropológico del *National Geographic* o de los *resorts* turísticos). Viven inmersos en la banalidad del bien, y la rayuela que se extiende fuera del cielo americano les resulta vaporosa e inenunciable. De esta condición "aislante" e "infantil" el gobierno de Bush extrae legitimidad para las decisiones bélicas que están siendo aprestadas, en medio oriente por el momento, en otros rincones del mundo más adelante. Cristian Ferrer

En la construcción de este término colaboraron entre otros, Axel, Annabel vanoniBeto de Volder, Claudia del Río, Claudia Umpierrez, Cristian Ferrer, Daniel Trama, Débora Ben Shoam, Eliana Lardone, Ernesto Ballesteros, Ezequiel Muñoz, Jorge di Paola, Julia Risler, julio t, Graciela Taquini, Leo Stol, Marena Solorzano, María Caldelari, Mariano García, Martín Kovensky, Marina De Caro, Mateo Amaral Junco, Maximiliano Bellmann, Mónica Van asperen, Noe, Nora Iniesta, Norma Villareal, Oscar Antonio Macias, Pablo Montini, Pablo Siquier, Pablo Spravkin, Pablo Ziccarello, PRB, Rafael Cipolini, Ramona2002, Rolo Juárez, Stella Sidi, Xil Bufonne,

¡Cuánto ego, mamma mía ...!

A propósito de la experiencia "Egorosario".

por Marcela Römer (junio de 2003)

El espacio museográfico no siempre es cuestionado, sí, muchas veces re-visto y re-pensado para la construcción de un paseo de visión del espectador. ¿Qué quiere decir esto? Se asemeja a la idea de que el artista, junto con el curador y el diseñador del espacio de exposición piensan fuertemente en el cómo mostrar la obra. *Ego* se constituyó inicialmente en un espacio de crítica a lo instituido; el diseño de un mueble como ámbito museográfico viajaría por diferentes geografías, inicialmente por España, ahora por Sudamérica, para ser intervenido por diferentes artistas; de esta manera se cuestionaba el espacio diseñado para la exposición. El "*Espacio Ego*", con sugestiva denominación de múltiples lecturas, invitaba a artistas, curadores y ambiente en general, a participar de su proyecto móvil. Fernando Castro Flórez, crítico y participante del "*Proyecto Ego*" dice al respecto: "*Ego* es una obra única, pero no deja de ser un proceso colectivo, se podría entender como un pliegue barroco, un laberinto: articulación politonal. (...) en cierta medida se advierte que el destino es incierto si se continúa simulando la burocracia de la institución museográfica, el sistema generalizado, al que se pretende criticar."

¿Qué implicancias tendría para los diseñadores del proyecto (españoles) que grupos diferentes de artistas latinoamericanos colaboraran, o rediseñaran, la idea primigenia? ¿Habría cabida para un rediseño de lo primigenio?

Así comenzó la experiencia *Egorosario*. La Direc-

tora del Centro Cultural Parque de España, Susana Dezorzi, invita a una artista reconocida para ejercer la curaduría de dicho proyecto: Luján Castellani. La artista comienza con una experiencia nueva de un perfil abierto; piensa en convocar un artista por día hasta el día de la inauguración, pide colaboración a mucha gente del ambiente, críticos, escritores, curadores, etc.; el fin era la participación con perfiles horizontalistas, cuanto más participación, mayor posibilidad de que el producto final se enriquezca con diversas y múltiples ideas. Así comienza la historia de *Egorosario*, mucho trabajo, cantidad de gente participando, para obtener una muestra en el Centro Cultural Parque de España, una performance y una mini revista, entre otras actividades que se habían proyectado hacia su cierre. La idea general: formar un espacio de deformación, deconstruir una idea, es decir, generar otra idea, algo nuevo, algo propio. Así, mas de una decena de artistas comienzan a pensar sobre un mueble museo transportable, deciden que desarmarán el plan inicial y trabajarán sobre la idea del fantasma del mueble (inicialmente de Leandro Comba y Roberto Echen) Casi como los "Espectros de Marx" en una revisión afinada dentro del ambiente artístico, los egocéntricos artistas rosarinos se ponen manos a la obra.

El día de la inauguración se podían ver retazos definidos del mueble en cuestión (blanco, de madera, de unos 50 cm de alto por 2 m de largo) sobre, debajo, amalgamados a las obras de los artistas; en algunas obras figuraba un dibujo del mueble original, en otras se hacía mención del mismo, y en otras se dejaba entrever la cuestión.

Carmen Cantón, la directora del *Proyecto Ego* en España, al ver la inauguración casi muere del susto, su sorpresa fue tanta y tan mala que un ataque cardíaco sería lo menos que le podía producir la deconstrucción de su proyecto. ¿Dónde estaba su mueble museo? ¿Qué había sucedido?, desplegando, sin empacho, serias contradicciones en cuanto a la posición de un curador², entre otras múltiples que se verían luego. Fue difícil que la curadora en jefe comprendiera que muchos se habían movido con intenciones de aportar, desde su humilde lugar de artista egocéntrico, a un proyecto que se proponía desde España. Lo que no se había vislumbrado es que el mueble real no aparecería, si estaría su fantasma y su deconstrucción. Carmen Cantón se negó a registrar la experiencia de *Egorosario* sugiriendo a los artistas "cambios" para que la "Ruta del Sentido" (publicación ad hoc que se realiza en relación a este proyecto anualmente desde hace unos 8 años) pudiera dar cuenta de lo sucedido en Rosario, en este pequeño espacio de geografía sudamericana. Sin embargo, en la no tan intensa correspondencia vía mail que las dos curadoras se cruzaban, *Ego* se proponía como una institución de gran apertura.³

Egorosario continuó durante todo el mes de junio del corriente año en el Parque España, el famoso mueble museo se quedará mas tiempo para poder ser transportado, intervenido, manipulado y etcéteras diversos por los artistas que lo deseen. Lo que no ha quedado claro es si habrá reglas bien definidas para las próximas intervenciones, o si habrá propuestas que sean descartadas como la que estoy relatando.

Las interferencias conceptuales que se suscitaban entre Carmen Cantón y Luján Castellani son innumerables y muy difíciles de relatar; desde España faltaron datos, hubo mails imprecisos y muy abiertos, y un tiempo muy laxo de respuesta a innumerables preguntas que se establecieron como muy necesarias para llevar adelante el producto final. Desde Rosario hubo una pro-

puesta de deconstruir una idea considerada como muy interesante, pero sin aceptar enteramente el proyecto original como algo cerrado.

La intención de estas líneas no es denostar a la directora del proyecto español, ya que, insistimos, éste es muy interesante y prometedor⁴, sino, dar a luz las interferencias que se pueden producir con mala y poca comunicación entre curadoras en diferentes países (en total unos 12 o 13 mails), o con discursos bastante abiertos que después no lo son. Queda demostrado que Rosario tiene su carácter, y que los compromisos institucionales no le hacen mella. Para algunos artistas rosarinos el único compromiso inamovible es con el arte contemporáneo.

Notas

(1) En "Una visita particular. La Inmensidad íntima. Centro de Arte Ego. 1996", n° 6 "Centro de Arte Ego", Edición Especial, 1995/2002, p. 9.

(2) "Yo, por supuesto, te ofrezco mi interpretación, pues no creo que existan unas pautas concretas según las cuales llevar a cabo una labor de comisariado en *Ego* (ni creo que fuera interesante que existieran)", mail de Carmen Cantón a Luján Castellani, del 15 de junio de 2003, 10:54 AM. Sin resaltado en el original.

(3) "El sistema operativo estructura desde un modelo matricial una serie indefinida de eventos y situaciones, los cuales funcionan como dispositivos dinámicos constituyendo sub-sistemas capaces de articular lógicamente combinaciones inesperadas y/o contradictorias. Estas nuevas combinaciones deben ser entendidas como paradojas asociadas al sistema." Carmen Cantón, "Centro de Arte Ego", Hipótesis de definición, Maquina Ego, Enrique Marty, June 15, 2003, 11:25 AM.

(4) En el "Centro de Arte Ego" han participado artistas de la talla de Paco Cao, Rafael Doctor Roncero (con una de las propuestas más interesantes), Maribel Doménech o Pelayo Varela, por solo mencionar algunos.

Cartas de lectores

Felicitaciones por el contenido del número y por todo el esfuerzo que vienen haciendo en ese campo.

Mario G.

R. de r.: Cómo no tengo abuela...

Primero: aguante **ramona**...con respecto a todo el aguante.
segundo: ya no se cómo pedirselos por favor me envíen esta información a mi otra dirección

Marina

R. de r.: Gracias perdón

Me gustaría suscribirme a la revista on line de **ramona**. Lamentablemente no puedo hacerlo yo sola. La información que contiene me parece muy interesante y quisiera poder recibirla en...Muchas Gracias

Patricia Coro

Gerencia Comercial - Clarin.com.ar

R. de r.: ¡Al gran diario argentino, salud!
¿qué tal un avisito? ¿y si te dijera un canje, me creerías?

Mis amores, no den bola a esas cosas [la falsa tapa de ramona]. muchas quisieron, pocas pudieron. y la que puede puede, la que no critica!!! besos mil

Miqui Berrios

R. de r.: Lloré mucho con la agresión, pero ya se me pasó.

Recibí ramona y estuve deleitándome con la lectura. La publicación de los textos de Córdoba esta muy bien. Muchas gracias.

Carolina Senmartin

R. de r.: ramona federal, ahijuna.

Soy un artista de Chile suscrito a vuestra revista on line. Acabo de cambiar de dirección y me interesa seguir recibiendo el correo ramona. Gracias y hasta pronto.

Jorge Opazo Ellicker.

R. de r.: ¡ramona latinoamericana!

Les quería contar que así como recibo el mailing de uds., me gustaría que conociesen lo que tengo en Estudio Abierto, evento que uds. también promocionan. Soy pintora pero para esta ocasión presenté una instalación que no pueden dejar de haber visto si estuvieron allí.

Genia Streb

R. de r.: lástima que salió tarde... pero seguro que lo vimos.

Hola, soy arg. vivo en NY y Mexico hace 30 años, soy historiadora de arte y ejerzo a la par como crítica y curadora. compro ramona c/vq voy a Argentina, hoy recibí la versión electrónica, muy bien! les escribo p darles ánimo también me resulta simpático que no reconozco los nombres de nadie excepto, el apellido Bruzzone. admiro lo que hace esta generación Un abrazo,

Graciela Kartofel

Necesito por favor consultar sobre un artículo que me comentaron muy interesante en la edición anterior de la revista acerca del espacio belleza y felicidad. soy de córdoba, ¿cómo lo podría conseguir? gracias.

Constanza

R. de r. : Los conseguís en Start, Bmé Mitre 1970 5° B, Lunes a viernes de 12 a 16 hs.

Por favor necesito que me informen dónde puedo consultar números atrasados

Teresa

R. de r. : Lo mismo, Tere.

Hola chicas!!!, no se cansan de promocionar el arte de los gay de los 90, por qué no escriben sobre algo que contenga un poco de sangre? cortenlá con esa obra vacía, y con la pedorra del Rojas y todos los reductos de Palermo, hagamos algo para salvar nuestro arte.

pingu polo [los90nosonlos60@hotmail.com]

R. de r. : Al fin un macho. Me encantaría conocerte, mi vida.

Hola, te quería comentar que no hace mucho escribí un artículo sobre el padre de la fotografía latinoamericana, Manuel Alvarez Bravo. El mismo nunca fue publicado así que ahora se me ocurrió preguntarte si te interesaría verlo y considerarlo para la revista. saludos.

Cecilia

R. de r. : Claro que si.

Soy artista plástica argentina y vivo en Miami. Descubrí ramona gracias a internet y me encantó el concepto de la revista. ¿Les interesaría difundir mi pagina web en la revista: www.lue-

za.com y recibir reseñas o novedades sobre muestras de artistas argentinos en Miami?

Cecilia

R. de r. : no publicamos reseñas, pero encantada de conocerlos.

Me llamo Juan Ignacio, soy alumno de la Maestría sobre Sociología de la Cultura en el IDAES. Me enteré de una polémica que se había dado en la revista sobre la muestra en "Belleza y Felicidad" realmente me interesaría poder hacer un trabajo sobre el tema. Sería muy valioso para mi tener ese material. ¿Habría alguna posibilidad de obtenerlo? Les agradezco

Juan Ignacio Vallejos

R. de r. : se van publicando todos los encuentros y polémicas, viste. Además están en el sitio www.ramona.org.ar, clic en el banner de Multiplicidad

Hola, necesito saber si puedo recibir la revista en papel aquí en Ushuaia y cómo. Gracias

Pablo Besse

R. de r. : claro que podés, mandale un mail a milagros@proyectovenus.org. Son 30 pesos por seis números.

Espero tengan espacio para muestras en el exterior. Esta muestra que he curado incluye a tres artistas brasileras residentes en Londres: Maria Moreira, Renata Padovan y Marcia Thompson. Si necesitan mas informacion, no duden en contactarme.

Gabriela Salgado

R. de r. : Publicamos muestras de argentinos en el exterior o de extranjeros en Argentina o de vecinos de Uruguay, Chile. Pero de brasileras en Londres...!

LA TRANSAVANGUARDIA ITALIANA

POR PRIMERA VEZ JUNTOS
EN ARGENTINA...

Sandro Chia

Francesco Clemente

Enzo Cucchi

Nicola De Maria

Mimmo Paladino

CURADOR
Acchille Bonito Oliva

hasta fin de septiembre
próxima exhibición: los '80 en Argentina

Proa Av. Pedro de Mendoza 1929
FUNDACION La Boca - Buenos Aires
4303 0909 - info@proa.org

www.proa.org

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
Cromática (San Isidro)	Int. Tomkinson 2940 Local 1 2	
Dabbah-Torrejón	Sanchez de Bustamante 1187	MA-VI 15-20 SA 11-14
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	LU-VI: 11 a 20, SA: 11 a 13
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
Filo	San Martín 975	LU-DO: 12-24
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
Lele de Troya	Costa Rica 4901	LU-DO: 11 a 23
Lomo	Costa Rica 4661	
Luisa Pedrouzo	Arenales 834	LU-VI: 11-20, SA: 11-13
MALBA	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
Materia Urbana	Defensa 707	MA-JU: 11-19 VI-SA-DO-FER: 11-20
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
Pabellón 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
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11 -20, SA: 11-13
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

AD-HOC

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

www.adhoc-villela.com