

Carta a la ciudadanía

En un país donde la ética ha quebrado, era difícil que el espacio del arte no se viera golpeado por la misma crisis. La pobreza, la corrupción, la malversación de contenidos, la destitución de la cultura por el circo, del trabajo por la lógica del espectáculo que están presentes en todas las áreas también han degradado el mundo del arte. Los que firmamos esta carta queremos expresar nuestro desagrado ante la falta de una política de Estado respecto a lo cultural.

Nos parece esencial que la población advierta la verdadera importancia de una situación cuya gravedad es creciente y que socava la cultura nacional. Formas de operar que vienen perpetuándose desde la dictadura se han adueñado del campo del arte: feudos, tramas podridas, negociados encubiertos, personajes que han hecho del interés personal el único motor de gestiones altamente dudosas. Esto es lo que hoy impera y lo que debe cambiar. Estamos en desacuerdo con los criterios utilizados para la gestión de los museos nacionales. El unicato autoritario no se corresponde con los principios de un gobierno republicano. Es necesario que se constituyan organismos directivos en los cuales intervengan artistas plásticos y donde los curadores por áreas mantengan una actitud de constante debate para eliminar de raíz las arbitrariedades actuales.

Estamos convencidos de que los museos nacionales tienen que tener fondos propios, estipulados por el estado en el presupuesto anual para extirpar la corrupción estructural alentada por asignaciones escasas y poco claras, como ha venido sucediendo y es de dominio público.

Creemos que una Asociación de Amigos puede tener un rol activo, fecundo y útil dentro del funcionamiento de los museos pero ese papel debe re-definirse a través de estatutos precisos que puntualicen funciones y responsabilidades.

Nuestro desacuerdo con la actual dirección del Museo de Bellas Artes es definitiva e inconciliable. La actual gestión lo ha convertido en un centro cultural degradado que expone al país a la pérdida del patrimonio allí albergado.

No entendemos cómo -por qué razones, qué recursos, qué resortes- pese a tener una gran cantidad de sumarios administrativos en la Secretaría de Cultura, **Glusberg** no es removido de su cargo o suspendido inmediatamente para responder por las acusaciones que le han sido formuladas. Y, desde luego, repudiamos el maltrato del director que vienen denunciando los trabajadores del Museo.

Por todas estas razones, resulta imperioso convocar a concurso para nombrar nuevas autoridades en todos los museos y en todas las salas de exposiciones nacionales, con jurados donde intervengan artistas plásticos.

La cultura de un país constituye el espacio simbólico que lo expresa. Que ese espacio esté asediado por prácticas turbias también expresa la pelea que hay que llevar a cabo.

(Esta carta está circulando por distintos medios; si Ud. adhiere y/o quiere hacer algún comentario y/o escribir una nota acerca de lo que aquí se plantea, contáctenos en: escobada@yahoo.com.ar, asunto: **MNBA**.)

¡Felices fiestas para todos! y hasta el año que viene...

37

ramona

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

buenos aires, diciembre 2003

cinco pesos o cinco venus

ramona cosmonauta > Ramón & Ramón

Arte en Bs. As. en los 90 > Inés Katzenstein

Más arte en los 90 > Elda Cerrato

Soy un anfibio, ellos son peces > Jorge Pirozzi

Siguen las repercusiones luxembúrgicas > Gabriela Francone

Dia:Beacon Riggio Galleries exploraciones > M. Ana Diz

Escorzos de la Escuela Alógena > Singapore Charlie

Otra vez Arde Mendoza > Eleonora Molina

Leonardo Da Vinci reconstruido > Pablo Dreizik

Zeigeist, 'Patafísica y pintura > Rafael Cippolini

Restos estropeados > Homs

Instituciones de autor > Gustavo Marrone

Turismo cultural > Chino Soria

Rescates históricos / Gregorio Torres > Ariel Sevilla Volman

Pequeño Daisy. Ilustrado

Muchas cartas de lectores... y otras sorpresas fenomenales!

revista de artes visuales
n° 37 diciembre de 2003
Una iniciativa
de la Fundación Start

Editores

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes

Diana Aisemberg, Timo Berger,

Iván Calmet, Jorge Di Paola,

Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,

Lux Lindner, Daniel Link, 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 Velazco

ramona semanal en la web

Editor

Roberto Jacoby

Implementación web

Ricardo Bravo

Producción

Milagros Velazco

Manejo de agenda

Patricia Pedraza

Diseño web

Silvia Leone

Líder digital en el exilio

Martín Gersbach

Suscripciones y publicidades

Mandar e-mail a Milagros o a Patricia a:

ramona@proyectovenus.org

Publicidad

Karina Farías

Los colaboradores de este número
figuran en el índice.

Muchas gracias a todos.

ISSN 1666-1826 RNPI

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

www.ramona.org.ar

ramona@proyectovenus.org

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Ciudad de Buenos Aires

índice

- 3 ramona cosmonauta
- 4 Acá lejos
Arte en buenos Aires durante los 90
- 16 Permisos, desmaterializaciones y mesetas
Por Elda Cerrato
- 22 Motherboard: el infinito de nuestro tiempo
Por Ana Diz
- 30 Yo soy un anfibio, ellos son peces
Por Jorge Pirozzi
- 34 Etica y arroz integral
Por Gabriela Francone
- 36 Armas alógenas
Por Singapore Charlie / Isabella Nu
- 44 La muestra de los restos estropeados
Por Homs
- 46 Mendoza arde que te arde
Por Eleonora Molina
- 52 "029/350...puede no haber banderas"
Por F.A.
- 54 Leonardo y el ojo tenebroso
Por Pablo Dreizik
- 60 Zeigeist, patafísica y pintura
Por Jesús Borrego Gil y Rafael Cippolini
- 68 Instituciones de autor
Por Gustavo Marrone
- 74 Cultural tourism is bilig business!!!
Por Chino Soria
- 78 Un mulato corajudo y además, mendocino
Por Ariel Sevilla Volman
- 80 Pequeño Daisy Ilustrado
Por Diana Aisenberg
- 93 Cartas de lectores
- 94 Direcciones
- 94 Muestras

ramona cosmonauta

Hay editoriales que nos salen más espaciales (el de ramona 36 nos salió *especialísimo*, y este ¡especialísimo!). Pues si Juanito Laguna fue al espacio ¿por qué no se convertiría ramona en cosmonauta? Ah, que maravilla cuando el arte se convierte en ciencia-ficción. ¡tenemos tantos ejemplos, tantas queridas obras a la que festejar! ¿Habrá sido Xul quien hizo punta en arrojarlos fuera de la Tierra? Porque ¿quién duda? Xul no sólo fue astrólogo, sino que también se convirtió, por derecho y obra, en nuestro primer astronauta. Él nos avisó para vacacionar en el universo todo. La suya fue una Argentina Cósmica, llena de realidades por demás fantásticas. O de su amigo Battle Planas, que atravesaba las dimensiones desconocidas como si fueran los bellos y coloridos recuerdos del *Enterprise* (de cuyos interiores se ocupó, mucho después, Agustín Inchausti).

Sin dudas, otro gran maestro e inigualable decano es Gyula Kosice (y no pensamos únicamente en su *Ciudad Hidroespacial*, sino en proyecciones suyas muy anteriores, cuando en el *Manifiesto Arturo* clamaba **¡el hombre no ha de terminar en la Tierra!**). También pensamos ahora (inolvidable, inolvidable) en los astronautas de Raquel Forner, en la misma Raquel hipnotizada con el Valle de La Luna, con sus monstruos galácticos. También nos revuelven la cabeza aquellos maravillosos astronautas rosas de Delia Cancela y Pablo Mensejean, tan pop y orbitales, tan ganados por la fascinación de las estrellas. Una verdadera multiplicación de mundos: si cada artista es un planeta, si desde su propio planeta inventa tantos otros planetas, nos gratifica pensar que el arte argentino no es otra cosa que una invitación a estar perdidos en el

espacio, sí, como en la serie que mirábamos por la televisión.

En los noventa los artistas que se dejaron atravesar por la ciencia ficción fueron pléyade. ¡Cómo disfrutamos con la Espacionave Justicialista de Lux Lindner, con las visiones hipertrastrales del Marciano Laren (quien, sin empaño alguno, afirmó en esta misma revista que José de San Martín era *un poco marciano* – ver ramona 28, pag. 53 –), así como con el culto de Sebastián Gordín a *La Odisea del Espacio*, y con los delicados robots de Martín Di Paola, sin olvidar los tiernos y metafísicos paisajes alienígenas de Marcelo Pombo!

Todos ellos – y muchos, muchos otros – son nuestra inspiración. Porque si algunos de estos editoriales nos salen espaciales (y este más que ninguno) es porque nosotros mismos somos (o al menos deberíamos ser) un poco cosmonautas.

Cosmonautas al modo criollo de los *Intranautas* de Leopoldo Marechal, o los viajeros espaciales de Juan-Jacobo Bajaría. Jugadores astrales como los de la novela platense de César Aira, los aborígenes del futuro de Héctor Libertella o las expediciones espaciales y el revisionismo de Sergio Bizzio para delirar acerca de la historia y el destino de los argentinos. Pues la ciencia-ficción a la que aspiramos (o que nos aspira), pura teoría del arte argentino, yace en lo más profundo de nuestro imaginario, en lo más hondo de nosotros mismos.

Porque, al fin de cuentas, vivimos el tropo: Argentina es un país de ciencia-ficción. Y siendo así ¿cómo nos vamos a privar de gozar del arte más tremendo del universo?

Rámon & Ramón
Editores

Acá lejos¹

Arte en Buenos Aires durante los 90

Por Inés Katzenstein

Durante la década del 90, las coordenadas derivadas de la nueva situación política sobre la que se asentó el internacionalismo artístico definieron la existencia de un lenguaje canónico -el neo-conceptualismo- como una plataforma capaz de absorber e integrar las diferencias culturales que entraban en escena. Si existió un libre mercado de capitales y trabajo, si se dio un fortalecimiento inédito del intercambio transnacional, también parece haberse consolidado un lenguaje predominante para el arte contemporáneo que funcionó como patrón de traducción de las diversas identidades que se encontraban en los espacios de conexión del cosmopolitismo del período.

Esta situación se produjo a través de lo que algunos consideraron como una progresiva "generalización de la cultura Occidental", y otros como un proceso de progresiva "americanización" de la cultura global, especialmente a nivel de la cultura de masas². Pero tanto en la esfera política como en la artística—americanización por un lado y neo-conceptualismo por otro—, el resultado se planteó como algo más complejo que una simple maquinaria de homogenización de diferencias: si bien los procesos incluyeron ciertos niveles de homogenización—como aspiró a analizar en este ensayo— a la vez provocaron una intensificación de las identidades y singularidades locales.

Entre las numerosas observaciones que provocaron esta nueva configuración del mundo del arte (el multiculturalismo fue un ejemplo de esta "intensificación de identidades"), me interesa analizar el peculiar modo de vinculación establecido entre esta coyuntura global y el arte producido en la Argentina, particularmente en la primera mitad de la década del 90. Me referiré específicamente a un tipo de obras, y a ciertos artistas e ideas que si bien no dominaron el período de un modo excluyente, terminaron por definirlo discursivamente. Estas ideas subrayaron una contradicción clave: la producida entre un ámbito político-económico abierto sin resistencias al nuevo orden global, y cierta fracción de la esfera artística, que acabó impulsando un poderoso movimiento de retracción frente al régimen de integración y equilibrio de diferencias que durante esa década tuvo lugar en el escenario artístico internacional. Escribo este ensayo desde la perspectiva que me brindó el hecho de haber sido testigo de la situación que analizo a nivel local y haber salido de la misma, permitiéndome esta salida, por un lado constatar que la pretendida difusión internacional que algunos suponían estaba sucediendo durante los noventa era una ficción de corto alcance, y por otro lado, pensar las ideas que circularon en ese contexto en comparación con el arte joven de otros países, especialmente el de Estados Unidos y de distintas ciudades latinoamericanas.

Una síntesis preliminar podría enunciarse del siguiente modo: en Buenos Aires, a mediados de los años noventa, la obra de un grupo de artistas con ideas particularmente románticas acerca de su tarea, se instauró como la tendencia artística más relevante del período, influyendo a la siguiente generación de artistas. Me refiero al reducido, pero no por ello menos sintomático grupo que a principios de la década estaba asociado con el Centro Cultural Ricardo Rojas: Jorge Gumier Maier -artista y curador de la galería del Rojas desde 1989 hasta 1997-, Marcelo Pombo, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Ariadna Pastorini, Fernanda Laguna, Alfredo Londaibere, Fabián Burgos y Benito Laren, entre otros³. Su particularidad residió en que sus obras, y fundamentalmente sus ideas acerca del rol del arte, representaron un rechazo radical a los modelos de obra y de artista que empezaban a desprenderse de los centros artísticos internacionales instituyéndose como *lingua franca* para mediar en un mundo artístico cada vez más complejo e interconectado. El objetivo de este texto es analizar esta situación ya no a una escala micro o local, ni siquiera en su dimensión estrictamente artística; mi objetivo es entenderla políticamente, en relación con el estado de aislamiento del arte argentino, que después de una década de enfático y auto-indulgente repliegue quedó no solamente carente de una representación internacional consistente, sino (y ésto debido básicamente

al hecho de que los críticos argentinos en general no contradijeron la tendencia) fuera de los códigos y las discusiones que en los últimos años han estado ocupando a críticos y artistas latinoamericanos.

Arte no-convertible

En el año 1989, con la asunción de Carlos Menem a la presidencia, se dio inicio a una acelerada reforma destinada a reducir al Estado mediante la venta de las empresas nacionales a capitales extranjeros. En pocos años, la Argentina fue reestructurada de acuerdo a los típicos programas de ajuste requeridos como condición para el crédito transnacional. Para frenar la gravísima hiperinflación que había derribado al gobierno anterior del presidente Raúl Alfonsín, se impuso un "Plan de Convertibilidad" que incluyó la equiparación del valor del peso con el valor del dólar con el fin de erradicar la crítica inestabilidad de la moneda, reestablecer la confianza de los centros internacionales de poder en la economía nacional, facilitar las transacciones de las casi imposibles obligaciones financieras con el Fondo Monetario Internacional, y estimular las inversiones extranjeras.

Finalizado en el 2000, el "menemato" ofreció estabilidad económica para el país. Fue una fiesta de derroches para algunos pocos y escándalos que atravesaron al gobierno, que hicieron generalizada la sospecha acerca de que el sistema era una verdadera cleptocra-

Acá lejos

Artista en Buenos Aires, Argentina, los 90

cia. Si bien el costo social de la denominada "aventura menemista" se sintió desde el comienzo, el fracaso de la receta neo-liberal se sufrió durante el gobierno de Fernando de la Rúa, que terminó dramáticamente, forzado a renunciar a la presidencia por una combinación de bochornosa torpeza, arrinconamiento político y estallido popular, en las violentas jornadas de diciembre de 2001.

A través de esta brevísima nota contextual apunto a destacar como el marco de los sucesos del campo del arte que me interesa analizar, la abrumadora pérdida de autonomía por parte de la Argentina. Porque en la esfera artística no hubo apertura, sino un franco repliegue. Como decía, en un sentido general, la creciente internacionalización del mundo del arte parece haber consolidado al neo-conceptualismo como lenguaje universal sobre el cual negociar y regular diversas identidades culturales. La "superación" del formalismo, de la abstracción, de la idea de autonomía en general y de la autonomía de la imagen en particular, parecieron entonces definitivas; al capitalismo global le corresponde un neo-conceptualismo global. Oponiéndose a este lenguaje, los artistas argentinos que se desprendieron o circularon alrededor del Centro Rojas, reaccionaron con un esteticismo exacerbado que a fines de los noventa hizo casi impensable que fuera del restringido núcleo de entendidos locales pudiera apreciarse la ideología implícita en la obra de esos artistas.

Es importante recordar dos características de la escena artística específicamente porteña del momento antes de analizar más detalladamente esta situación: la seducción que estas obras y el discurso de los artistas ejercieron sobre una crítica local sedienta de novedad; y la inexistencia de curadores o incluso críticos locales con proyección internacional que hubiesen podido actuar como conectores o traductores de esas obras en otros contextos, terminaron por aislar la escena.

¿Cómo se produjo, entonces, esta situación? A fines de los años 80, aparecieron los primeros signos de lo que luego fue la tendencia artística más decisiva del arte argentino de los 90. Quien se transformó en el principal impulsor e ideólogo de esta tendencia fue Jorge Gumier Maier, un artista y ex periodista que había tenido simpatías maoístas en los setenta, y venía de una intensa militancia gay en los ochenta (primero en el Grupo de Acción Gay y luego en la Comunidad Homosexual Argentina)⁴ y que en 1989 había sido designado responsable de la programación de un ignoto y en sus inicios precario espacio de exhibiciones en un centro de extensión universitaria de la Universidad de Buenos Aires: el Centro Ricardo Rojas. Desde allí, Gumier Maier, a través de lo que él definió como "un modelo curatorial doméstico", "una coartada de coleccionista pobre y antojadizo"⁵, impulsó un movimiento complejo y cambiante que se transformó en lo más representativo y sin-

tomático de la década; un movimiento con inicios más o menos radicalizados y una etapa ulterior de creciente mitologización. Oponiéndose a la intelectualización inherente al neo-conceptualismo, Gumier Maier impulsó una defensa de la "sensibilidad" y el "gusto"; al oponerse al arte político, la tendencia se definió como anti-instrumental; oponiéndose a la profesionalización del campo artístico, los artistas se afirmaron como marginales e inspirados.

Pero es importante destacar que aún desde esta posición, posiblemente reactiva, las obras lograron manifestar una tensión compleja con su contexto haciendo visible sus condiciones de producción y encarnando todo aquello que el *establishment* político local intentaba negar: especialmente la trivialidad, y la pobreza—aún cuando el *establishment* (artístico) promoviese en clave "progresista", la novedosa institucionalización de programas de talleres de arte colectivos y el coleccionismo. La figura paradigmática que dominó el período, surgida en el Rojas, fue la del artista como *freak*, aislado en la singularidad de su mundo personal, produciendo pacientemente y aparentemente sin pretensiones un objeto que se iba a valorar por su rareza, su ingenuidad, y su preciosismo *kitsch*⁶. El artista aparecía como portador de una sensibilidad opuesta a toda instrumentalización, como una figura marginal dedicada a cultivar bellezas raras, nacionalismos y misticismos

crípticos. Pero esta figura del artista como alteridad no era ya la del artista de elite abierto a la inspiración gracias a los privilegios de su educación y posición social, fue en cambio una figura opuesta fundamentalmente a los clichés de lo correcto (y especialmente de lo "políticamente correcto"), de lo maduro, de lo solemne; en fin, de lo que Witold Gombrowicz llamaba con ironía la "esfera superior". En general, los artistas del grupo centraron el origen y el sentido de las obras en preferencias personales, recurriendo a un tipo de anécdota autobiográfica en la que el hincapié estaba puesto en la expresión del gusto individual. Asimismo, hubo un énfasis muy marcado en la importancia de los procesos técnicos, en general manuales; un énfasis comprobable tanto en la esmerada materialidad de las obras como en la insistente descripción de los laboriosos procesos de construcción de la obra por parte de sus autores. Esta característica terminó desplazando la centralidad de la obra frente a una "mística del artista" que suponía un modo particular de relación entre el artista y el mundo: mientras en el ámbito internacional el modelo de artista que empezaba a instaurarse era un modelo profesional integrado, un artista asimilado al mercado de bienes culturales, que tomaba prestadas prácticas y estrategias del DJ, del director de cine, del activista, o del productor de eventos, como contrapartida, en el área de acción de los artistas argentinos asocia-

dos con el Rojas, comenzó a promoverse una imagen del artista como un *outsider*⁷.

Según palabras de Gumier Maier, este tipo de figura surgió inicialmente como una reacción explícita a la idea de "artista de los ochenta"⁸-el artista como celebridad, el artista como *new-rich*; una figura que en la Argentina, dada la casi "virtualidad" del mercado del arte, pareció circular más bien como fantasía o fantasma, y que fue encarnada, en todo caso, exclusivamente por la figura aislada de Guillermo Kuitca. El grupo de artistas asociados al Centro Rojas propuso, por el contrario, un tipo de "obra menor". Desde sus modestos formatos estas obras aparecían, por un lado, como una alternativa renovadora frente a la rigidez del sistema de legitimación de los museos, basado en las exigencias de efectismo propuestas por los tradicionales concursos de pintura "2 x 2 m", promovidos con insistencia por el poderoso operador cultural Jorge Glusberg, desde el agonizante CAYC (Centro de Arte y Comunicación) y luego desde la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, y por otro lado, como una alternativa que se resistía a toda incursión en tecnologías más actuales, como el video por ejemplo. Como vimos, este grupo de artistas empezaron a medir su destreza artística en términos de una manualidad artesanal, obsesiva, contenida, que intentaba recuperar lo que fue concebido como "una sensibilidad femenina"⁹. En un país donde cuestiones re-

lativas a la identidad gay son apenas discutidas públicamente, este hincapié en lo sensible y lo doméstico, que en otros contextos hubiese sido entendido como un tipo de esteticismo con objetivos concretamente políticos (por ejemplo, la afirmación de una sensibilidad minoritaria), se despolitizó e inmediatamente se encasilló como síntoma de una actitud bautizada de *light*¹⁰, lo cual hablaba de una actitud "liviana" e irresponsable. Debilidad y trivialidad que poco a poco fueron posicionándose como una alternativa a los valores de "profundidad" culta. Las "apropiaciones" a la historia del arte fueron explicadas ya no como resultado del interés por la historia sino recurriendo al capricho; las obras se definieron por su falta de objeto o propósito, y se instalaron en el campo de la cultura en tanto que objetos clínicamente alienados, con interferencias de un gusto privado que podríamos identificar con ciertas clases medias y bajas: he aquí la centralidad que adquirieron las discusiones acerca del *kitsch* durante el período en cuestión.

Pero fue la omisión de la política la que apareció quizás como una de las características más polémicas de la década. En un país en el cual se indultó a los militares implicados en el terrorismo de Estado (1976-83), mientras el modelo neo-liberal se implementaba del modo más violento, salvo excepciones, estos artistas trabajaron por fuera de las coordenadas explícitas de lo político. Y en este sentido los

artistas no fueron exactamente "marginales": la imposibilidad de intervenir críticamente en los diversos ámbitos de lo político parece haber sido generalizada. Artistas cuyas obras proponían un tipo de "compromiso" directo ocuparon su lugar de un modo incómodo, como el caso de la artista Liliana Maresca, o directamente quedaron fuera del canon.

La negación del conceptualismo

Pasado el impulso "anti-ochentas" de los primeros años de la década, el nuevo blanco de algunos de los artistas del Rojas y aledaños fue explícitamente lo que podríamos caracterizar como "neo-conceptualismo", que en el ámbito local aparecía representado por las estrategias de algunos artistas jóvenes locales, encarnadas por los que trabajaban en el llamado Taller de Barracas¹¹. Un ejemplo puede encontrarse en el hincapié que Marcelo Pombo ponía en la banalidad de sus objetos y pinturas, oponiéndola a la pretendida "inteligencia" de la producción de sus colegas. Pero el ejemplo más articulado de esta oposición se encuentra en *El Tao del Arte*, un manifiesto retroactivo con el que Gumier Maier se despidió de su cargo de curador del Rojas, en 1997, y que fue central para estigmatizar las pasiones del grupo.

En dicho texto, publicado como prólogo para la muestra *El Tao del Arte*, Gumier Maier formula el programa del Rojas y cuestiona tanto a aquellos que denunciaron la tendencia por

su falta de contenido crítico, como los que consideraron que en su extremada trivialidad, la misma constituía una suerte de crítica negativa frente a la creciente instrumentalización de la obra de arte. Gumier Maier escribe: [para estos últimos], "Bajo sus rosáceos camuflajes, con astucia contrabandistas, [los artistas] estarían inoculando sus viriles mensajes, feroces, críticos"¹². Y luego, denuncia con ironía el modelo de artista implícito en el neo-conceptualismo: "Sin el menor asombro, juiciosos y atentos, escuchamos cómo muchos artistas logran dar cuenta de lo que hacen con precisión y economía envidiables. Lejos estamos de la angustia y desesperación (o la dicha y el remanso de otrora). Hoy, la visita al mundo del arte comienza a menudo con un preámbulo: 'la idea es...' Ya no más deambular ignorante: 'trabajo'!". El texto propone, "Recorramos un tanto más este llamativo léxico [de los artistas]: abundan las 'reflexiones', toda clase de 'hipótesis'.[...] " Por qué esta insistencia en reducir lo artístico a una actividad sensata, inteligente y alerta?, No lo estaremos confundiendo todo con una agencia de consulta para el estudio y la comprensión del mundo contemporáneo?"¹³. En *El Tao del Arte*, Gumier Maier reacciona frente a la creciente centralidad de un modelo de obra cuyo fundamento no es la imagen *per se*, sino la imagen como disparador o vehículo de un concepto que puede ser comunicado (ya sea explicado por el artista en su

taller o en una conferencia, o bien interpretado por el espectador o el crítico en la galería; una obra que es concebida como proyecto racional y que por ende puede ser articulada como tal (he ahí las "reflexiones" e "hipótesis" a las que Gumier Maier hacía referencia con histriónico escándalo). Respondía también contra el modelo de artista como figura "alerta", comprometida con contextos y problemas específicos¹⁴. Cuando escribe, "ya no más deambular ignorante: 'trabajo'", la posición es clara: tanto el artista como la obra de arte deberían mantenerse en un espacio de autonomía, deberían permanecer en una esfera distante, hedonista, desligada de toda funcionalización. Gumier Maier intenta colocarse en un punto de exterioridad: se resiste a que la esfera artística sea absorbida por los valores racionalistas/profesionistas del sistema internacional del arte, y a la vez, en las obras que elige, se resiste a preservar la estética "oficial", supuestamente clasista, de la historia del arte local.

Como es previsible, este tipo de política estética sumada al aislamiento de la crítica local en general, a fin de la década dejó al arte argentino fuera de las discusiones acerca de cómo articular la entrada del arte latinoamericano en el nuevo mapa cultural propuesto por la globalización. Estas discusiones (debates complejos y muy relevantes sobre términos como identidad, pertenencia, exotismo, mimetismo, cosmopolitismo, alteridad, resisten-

cia y colonialismo que en Argentina parecieran, recién ahora, empezar a tener impacto entre los artistas), estuvieron casi absolutamente ausentes del panorama argentino simplemente porque la activación de los intercambios que alimentó el debate en los principales centros artísticos del continente, fue débil. En este contexto, entonces, una de las preguntas que surgen es si a pesar del (supuesto) "anacronismo" de la propuesta estética del Rojas (de su vuelta a la figura del sujeto creador y genial, de su insistencia en tecnologías precarias y artesanales, de su negativa asimilarse a las nuevas coordenadas ideológicas internacionales), puede pensarse como un proyecto consistente por escapar la (supuesta) homogeneización, la racionalidad y la profesionalización del arte actual.

La intimidad, lo resistente

Uno de los aspectos más curiosos del panorama que estoy describiendo es que si bien la tendencia estuvo liderada (junto a Gumier Maier) por artistas como Pablo Suárez o Roberto Jacoby, -figuras centrales en el proceso de politización del conceptualismo en los años 60-, y fue sistemáticamente vinculada y equiparada con los sesenta, los 90 se manifestaron en Buenos Aires como una inversión de algunas de las coordenadas más destacadas del paradigma sesentista argentino. No analizaré aquí los detalles del caso pero en términos generales, por un lado, la situación

que he estado analizando puede pensarse (a nivel del aislamiento) como la contracara del proyecto internacionalista del arte argentino de los años 60, cuando a través de las distintas actividades del Instituto Di Tella Buenos Aires se conectó simultáneamente con el pop y el conceptualismo inglés y norteamericano. Pero más fundamental aún fue el modo en que el arte de los años 90 invirtió los términos en que se "resolvió" la encrucijada arte/política en los años sesenta. Simplificando los términos, en Argentina, a fines de la década del sesenta y principios de los setenta, el proceso de radicalización ideológica que empujaba por una fusión entre arte y política, llegó a un punto crítico en el cual, usando términos de Beatriz Sarlo, la política impuso su lógica, llevando a un grupo fundamental de artistas a abandonar el terreno institucional del arte o el conceptualismo político *en bloc*¹⁵. Como vimos, en los años 90, en un período que querría caracterizar como parte, aún, del proceso de reconstrucción cultural post-dictadura, esta fractura radical entre arte y política que la dictadura había consolidado sobrevivió, pero situando a los artistas en la posición opuesta: éstos se abocaron a la construcción de obras en las que lo político aparecía como categoría excluida.

Es oponiéndose a ciertos rasgos de ese paradigma sesentista que en 1973 la crítica argentina Marta Traba escribe *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoameri-*

canas 1950-70. En este libro, analiza el arte latinoamericano (y apunta especialmente contra el arte argentino) señalando los riesgos de la apropiación acrítica de las corrientes post-New York School, y presenta las prácticas artísticas que ofrecerían una resistencia positiva frente a la "dictadura de la tecnología" norteamericana, exportada en clave artística como vehículo de inserción ideológica, en paralelo con la ofensiva de la Alianza para el Progreso. Traba plantea entonces una "estética de la resistencia" basada en medios y temáticas específicas: según su dictamen, el dibujo por un lado, y por el otro, el erotismo, eran dos de los canales simbólicos capaces de expresar tanto una fundamental "dimensión interior" del sujeto (una dimensión que para ella estaría definitivamente extinguida en las prácticas más innovadoras norteamericanas), como la especificidad cultural auténticamente latinoamericana. Entonces Traba apunta ante todo contra manifestaciones de arte efímero como el *happening*, por estar regidos por las mismas leyes de consumo que definen las sociedades capitalistas avanzadas: producción en vez de creación, y luego: gasto, catarsis, desperdicio. Cuando Traba reclamaba la posibilidad de articular un lenguaje "cuya autonomía y especificidad derive, como soñaba Marx, del pleno empleo de la creatividad"¹⁶, encontramos una posición cercana a la de Gumier Maier en su *Tao del Arte*.

Así, su libro proclama insistentemente la autonomía de la obra de arte y hace explícito su desprecio por las obras políticamente "comprometidas". Sin embargo, el texto filtra una simpatía por un compromiso supuestamente más profundo, que se manifestaría en la elección programática de materiales y temas capaces de vehicular la peligrosidad, lo que la autora llama la "ira" de los artistas locales.

La retórica de Gumier Maier se acerca a Traba en su definición del campo artístico como aquel territorio excepcional en el cual, lo que Georges Bataille llamaba "intimidad" y Traba "la dimensión interior" del sujeto moderno, puede resistir la avanzada del mundo contemporáneo. Al atacar la figura del artista "pensante", "comprometido", "trabajador" Gumier Maier está situándose en un esquema similar al de Traba cuando deplora "el artista [que] tiende a recortar la libertad absoluta que enuncia 'lo espiritual en el arte', e incluso la libertad del 'hacer artístico' propuesto por los neoyorquinos del 48 al 50, para aceptar una visión del contexto dentro del cual está inmerso"¹⁷. Sin embargo, la "dimensión interior" del artista que en Traba aparece amenazada por "la sociedad de consumo", definiéndose entonces como una interioridad fundamentalmente política, en Gumier Maier va a existir como dimensión exclusivamente privada, estética y en sus momentos más exacerbados, mística. La ira que Traba encuentra en el trazo de ciertos artistas como

símbolo de resistencia, se encuentra fuera de la escena planteada en Buenos Aires. Para estos artistas, no habrá, en las obras, ni reclamos, ni protesta, ni furia, ni descontento aparente con la configuración concreta de la realidad. No se encontrarán ni los "temas" ni los "problemas" que saturan el discurso de sus contemporáneos. Habrá una sensibilidad defendida por los artistas como desprovista de mensaje, en la que significado y significante (para usar términos que le preocupaban a Traba), nunca se amalgamarán ni ofrecerán la potencialidad de una comunicación prístina.

Gumier Maier continúa su *Tao del Arte* diciendo: "En guardia contra la necesaria innecesidad de lo artístico, la presunción de sentido para toda obra se transforma en garante de sentido. Por qué el pavor de que las cosas sólo sean?" Y luego: "El movimiento del arte es la fuga. Conceptos tales como 'verdad' o 'realidad' le son extraños porque todo arte es ficción. Es ese hacer, ese obrar insensato que nos sostiene. Un exceso sin término, infinito y fulgurante". Si Traba deplora la "desaparición de la norma", del lenguaje (porque cree que detrás de este quiebre solamente puede existir el vacío del desperdicio: la nada), en su texto Gumier Maier pareciera dar vueltas alrededor de la idea de que el arte es justamente el terreno en el que se puede evadir la normatividad del símbolo considerado como vehículo de efectismo y,

finalmente, dominación. Es en la dimensión enmarcada como exclusivamente estética que para Gumier Maier, podría surgir lo que él llama el "Tao".

En una década en que debido a la intensificación de las relaciones internacionales, las tácticas, temas y lenguajes artísticos se basaron más que nunca en la *negociación* entre contextos y lenguajes, las ideas de los artistas del Rojas se fundaron en la negación, posicionándose como objetos impermeables a la interpretación¹⁸. Por su "aristocrática" negativa a enunciar su posición estética como una posición política el movimiento fue más *resistente* que "de resistencia". Si bien el grupo de artistas a los que me he estado refiriendo compartían en mayor o menor grado una actitud que podría haberse caracterizado como activamente "oposicional" (con su lógica y su contexto histórico específicos), esta caracterización no ocurrió debido a la cualidad reactiva del movimiento manifestada en la firme voluntad de despolitización que caracterizó su discurso— y que acabó, en el caso particular de *El Tao del Arte*, transformándose en una proclama trascendentalista.

El destino de este tipo de movimientos que se fundan en resistir sin lograr definirse como fuerza de resistencia, poniéndose en tensión con lo correcto del *mainstream* pero sin provocar debates que excedan los márgenes de lo afín y lo cercano, se relaciona directamen-

te con lo que Michael Hardt y Antonio Negri definen como uno de los obstáculos principales de los movimientos de resistencia a la globalización: que sus manifestaciones, como ellos dicen, tienden a leerse como "viejas, fuera de moda, y anacrónicas" y a ser, entonces, "incomunicables"¹⁹. Pero si bien la situación argentina se presenta como fundamentalmente "incomunicable", hermética (políticamente) incluso para algunos de sus protagonistas más articulados, el análisis de sus presupuestos apunta a señalar modos de pensamiento y de producción minoritarios, que ocurrieron en la periferia, y que no pudieron ser integrados en el mapa del internacionalismo actual, pero ya no, en éste caso, debido a diferencias al nivel de la imagen de las obras, sino por diferencias ideológicas fundamentales. Este sería un caso, entonces, en el que la simple presentación de las obras fuera de su contexto no garantizaría su "comunicabilidad"; no son tanto las obras las que se resisten a ser absorbidas por el sistema de exposiciones colectivas, bienales y publicaciones; es la ideología subyacente al período en cuestión la que se revela como la parte de lo que podríamos llamar un modelo anti-sistema que hubiera tendido a oponerse a la estabilidad del *mainstream*, considerado éste como un dogma progresista basado en una geopolítica de diversidad visual que se asienta sin embargo en el supuesto de la equivalencia política global.

Notas

- (1) Este texto fue escrito para un seminario sobre arte latinoamericano en el Center for Curatorial Studies, Bard College, Nueva York, 2000. La sección de "marco histórico" fue revisada y actualizada en 2003. Su título cita una expresión de Miguel Briante en un texto sobre Liliana Porter.
- (2) Gerardo Mosquera, "Stealing From the Global Pie: Globalization, Difference, and Cultural Appropriation", *Art Papers* (March-April, 1997), 12-15 y Fredric Jameson, "Notes on Globalization as a Philosophical Issue". In *The Cultures of Globalization* (Durham: Duke University Press, 1998).
- (3) En la exposición "Algunos artistas", curada por Gumier Maier en el Centro Cultural Recoleta en 1992, que sintetizaba lo expuesto hasta ese entonces en el Rojas, se incluían obras de: Feliciano Centurión, Martín Di Girolamo, Sebastián Gordin, Miguel Harte, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Nuna Mangiante, Enrique Marmora, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Elisabet Sánchez, Omar Schiliro, Sergio Vila, el propio Gumier Maier y la co-curadora de la muestra Magdalena Jitrik. Emiliano Miliyo y Esteban Pagés estaban anunciados como participantes pero finalmente no participaron de la muestra.
- (4) "Como 'pecado de juventud' fue efectivamente maoísta pero su compromiso político más inmediato—cronológicamente a los 90—e intenso es con la reivindicación de lo gay desde el GAC (Grupo de Acción Gay): el orgullo de serlo, que concluyo en la fundación de la CHA. Era,

técnicamente, un marcado compromiso político el que tenía en esa pelea". Gustavo Bruzzone, email con la autora. 2003.

(5) Jorge Gumier Maier, *El Tao del Arte* (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1997).

(6) Este no fue, sin dudas, el modelo exclusivo de artista que Gumier Maier propuso en el Rojas; la programación de la galería fue sorprendentemente diversa. Sin embargo, el que describo es el modelo privilegiado de artista promovido por el Rojas y su entorno; tal vez mas un mito que una realidad concreta, pero que debido a la ausencia de escuelas o líderes alternativos, acabó impregnando el discurso de la mayoría de los artistas de toda una generación. En la actualidad, aunque el paradigma que estoy describiendo se ha desarticulado, el rechazo del neo-conceptualismo sobrevive en algunas esferas. Puede constatarse por ejemplo en la agresiva respuesta de algunas reseñas de la revista ramona en contra de artistas como Jorge Macchi. Ver *ramona* (julio, 2001). Pero también esta actitud aparece travestida como nostalgia modernista en el discurso de críticos más serios. Ver por ejemplo Graciela Silvestri, "El arte en los límites de la representación", *Punto de Vista* 60 (2000).

(7) El contacto con el mundo en tanto que algo más allá del propio deseo de los artistas de hacer obra, apareció representado en ciertos procedimientos "apropiacionistas" de la historia del arte, que se hicieron visibles en la obra de los pintores Gachi Harper, Pablo Siquier, Nicolás Guagnini o Fabián Burgos, quienes trabajaron con el arte concreto, el arte óptico, y las hibrida-

ciones de la arquitectura modernista nacional como plataformas formales sobre las cuales producir sutiles desvíos y reformulaciones. Para otros artistas importantes —y quizás más representativos—del período como Omar Schiliro, Marcelo Pombo o Alfredo Londaibere, la atención se centró en el uso de materiales de uso cotidiano —palanganas, latas de tomate, sábanas estampadas, envases de bebidas.

(8) Conversación con la autora, Bs. As., 1999.

(9) Dos ejemplos de esta manualidad laboriosa y decorativa: la técnica obsesiva del pintor Fabián Burgos y la exquisita y trabajada cosmética de los objetos y pinturas de Marcelo Pombo.

(10) El término fue acuñado por el crítico Jorge López Anaya en su artículo "El absurdo y la ficción en una notable muestra", *La Nación*, 1 de agosto de 1992, Buenos Aires, en referencia a la exposición de Gumier Maier, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Benito Laren en el Espacio Giesse de ese mismo año.

(11) El Taller de Barracas es un programa de becas que reemplazó al primer programa de becas del artista Guillermo Kuitca en la agenda de la Fundación Antorchas. Dicho taller, dirigido por los artistas Pablo Suárez, Ricardo Longhini y Luis Benedit en su primera edición y por Suárez y Benedit en su segunda, posicionó artistas como Claudia Fontes, Nicola Costantino, Leandro Erlich, o Fabiana Barreda,

entre muchos otros, con una obra potencialmente más asimilable para los cánones internacionales.

(12) Jorge Gumier Maier, op.cit.

(13) Jorge Gumier Maier, op.cit., 12.

(14) En el prólogo al libro *Artistas argentinos de los '90'*, Jorge Gumier Maier y Marcelo Pacheco escriben: "Algo del orden de la necesidad vino a suplantar la intención de proclamar opiniones sobre arte y los acontecimientos del mundo". *Artistas argentinos de los '90'* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999), 16.

(15) Ver Andrea Giunta, "Cuerpos de la Historia, Vanguardia, política y violencia en el arte argentino contemporáneo", en *Cantos Paralelos*, (Austin: The University of Texas at Austin y Fondo Nacional de las Artes, 1999), 130-165

(16) Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-70*, .3

(17) Op. cit., 25.

(18) En 1999, en el prólogo del libro *Artistas argentinos de los '90'*, Jorge Gumier Maier y Marcelo Pacheco continúan sosteniendo esta posición cuando escriben: "Deliberadamente no avanzamos con la palabra en explicaciones ni en tareas de interpretación que podrían funcionar como pantalla o interferir con lo que las obras nos dicen". op.cit., 15.

(19) Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, (Cambridge and London: Harvard University Press, 2000).

Rodrigo Alonso espera a ramona con ansia y devoción

Victoria Verlichak está chocha con ramona

Permisos, desmaterializaciones y mesetas

Por Elda Cerrato

Lo que sigue es la síntesis de un capítulo de la investigación radicada en el Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, titulada: **Perfiles estéticos y poéticas de la década de los 90 (en Argentina) UBACYT F130** y que fue presentado a las IV Jornadas de Investigación del Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano -13 a 15 de noviembre de 2002.

El proyecto está bajo mi dirección y cada integrante del equipo desarrolla individualmente sus enfoques.

El primer problema central de esta investigación consistió en determinar cuales habían sido los recursos estético formales que nos permitieran explicar el surgimiento de nuevas poéticas y cuales las constelaciones significativas de los 80 que hubiesen perdurado en los 90.

En la hipótesis, habíamos señalado que la producción artístico visual en la Argentina de los años 90, estabilizó ciertas constelaciones significativas provenientes de los 80 a través de nuevas modalidades que institucionalizaron nuevos núcleos significativos.

Como hipótesis secundarias consideramos que:

- Se desecharon los vestigios residuales de los 80 que provenían a su vez de los 70.
- Las poéticas de los 90 se fundan en la aniquilación de los vestigios residuales de los 80, *diluyendo o suprimiendo así las formas de conflicto que tales vestigios residuales generaban,*

conformando el nuevo perfil estético y legalizando nuevas poéticas. Esta afirmación es ampliada, en parte mas adelante, y en especial a lo largo de los trabajos que están realizando los integrantes de la investigación mencionada.

Las reflexiones elaboradas durante la misma me llevaron a formular una propuesta - entre otras- que es casi una pregunta:

Cómo la experiencia de los 90 es pensable hoy en día

Parafraseando a Michel de Certeau, podríamos afirmar que la experiencia, artística en nuestro caso, siempre se ha construido en sus haceres y decires.

Los decires en los textos de los 90 se han elaborado, supuestamente, a partir de un repertorio de obras seleccionadas intencionalmente ó por hechos circunstanciales ó por preferencias personales y señaladas como origen de las nuevas poéticas. Si bien yo sigo teniendo presente que el anclaje de lo enunciable suele tener menor ambigüedad que lo visible-ventaja y peligro -, al sustraerle su extensión propia, inalienable a lo sensitivo/sensorial y escamoteando parte de su poética, me pregunto si en los 90 ese anclaje no adquiere un protagonismo diferente, desde lo factual y lo proposicional. Aunque reduzca, a veces, con o sin residuos valorados y conscientes, lo visible a lo enunciable. Ó aunque convierta la pragmática en un residuo.

Volviendo a Michel de Certeau, me pregunto: Que factores desencadenaron ese permiso de poder llegar a pensar la experiencia de los 90? A quien le es permitido pensarla?

¿Quién ó qué "hizo posible" tal "permiso"?

La lectura de un poema, el encuentro con una persona, la visión de una película o el movimiento de un grupo lo hace posible: si se modifica el registro de nuestra percepción -nuestra intersubjetividad-ó de nuestra comprensión, es decir, cuando el receptor logra operar con otro sistema de intercomprensión, es que se "permite" otro tipo de relación con el mundo.

La historia de la ciencia ejemplifica este problema y lo posibilita a través de ciertos autores, permitiendo nuevos comienzos en las ciencias o induciendo ciertas rupturas epistemológicas como ha señalado Gastón Bachelard. Es el caso, por ejemplo de S.Freud o K. Marx. Hacen posible diferentes modos de conocimiento después de ellos.

Freud hizo posible un nuevo método teórico y práctico de análisis. Esto permanece innegable aún si el esfuerzo de determinar su pensamiento con exactitud, ha dado origen a una variedad de interpretaciones, y aunque sea difícil - o mas bien imposible - fijar su "verdad" en una u otra de ellas o en un conocimiento objetivo de su trabajo.

El hecho es que Freud no puede ser reducido a un solo objeto de conocimiento y el no ser solamente conocido por especialistas *hace posible* diferentes maneras de conocer después de él.

Tener "el permiso". Desde cuando se tuvo el permiso? Como es el permiso de hoy? Quien ó qué lo "hizo posible"?

Este permiso es *denigrado* por algunos movimientos?

Otras rupturas epistemológicas importantes, no tan evidentes aunque definitorias, se han

sucedido en épocas mas o menos recientes: acentuación de la presencia explicitada de lo vital y lo mental, la pintura y la fotografía, entramados con la aventura estructuralista del siglo XX y que prolonga, rodeada de las consecuentes polémicas, su influencia hasta hoy.

Otras propuestas me parecieron interesantes para ser tenidas en cuenta, a fin de ir buscando quién ó qué hizo también posible *como pensar la experiencia de los 90.*

Una proviene de Tomás Maldonado cuando considera el fuerte impulso dado al fenómeno de la relación entre la realidad y sus representaciones, al grado de *sofisticación alcanzado por las técnicas de modelación de la realidad*, conjuntamente y paradójicamente con las expectativas más o menos fundadas de posteriores y prodigiosas realizaciones en este campo y a las teorías que prevén una gradual pero ineludible "desmaterialización" de nuestra realidad, estando implícita la idea de que existe una sustancia- la materia, precisamente -, cuya materialidad puede ser afectada.

Entre lo mental y lo material hay, así, una relación de interdependencia y de interacción, introduciendo la presencia cada vez mas notoria, deseada y obsesiva por los mundos evanescentes, por la manía de proyectarse a un mundo de no cosas, que en la actual imaginación colectiva asume la forma de una *desmaterialización*. Las cosas de ese mundo soñado, dice Maldonado, viven siempre en definitiva *como simulacros de cosas...*Cada día verdaderamente resulta mas difícil distin-

Permisos, desmaterializaciones y mesetas

guir los simulacros de acontecimientos y los acontecimientos mismos...

...En la ficción científica todos los mundos son posibles y aún mas aquellos que en el estado actual de nuestros conocimientos, parecen imposibles. Y sin embargo en estos nuevos cuentos de hadas, no se da "ningún espacio a la utopía, ya positiva, ya negativa. La utopía se refiere a algo posible-imposible, deseable ó indeseable; en cambio la ficción científica describe o cuenta algo posible-imposible y nada mas. Un presagio rosado o sombrío sobre nuestro futuro es ajeno a su horizonte."

Cuando en un relato o en una película de ficción científica se presentan ó se describen situaciones de un sadismo inaudito, seres horrendos, repelentes o desagradables, la finalidad es no incitar a condenar un mundo en el que están presentes semejantes seres y pueden tener lugar semejantes situaciones. En este caso específico, la finalidad es otra: es estetizar, y por lo tanto hacer admisible y hasta deleitoso y agradable aquello que nos repugna. En suma, lo maravilloso como instancia suprema para legitimarlo todo, aún todo aquello que en nuestra vida cotidiana ordinaria sería seguramente objeto de condenación o por lo menos de repudio.

Ya no hay conflicto!

Esto no implica lo legítimo que pueda ser, como lo ha sido la invasión en arte de lo horrendo. Esto es paralizante, implica la ausencia de los conflictos, de las contradicciones, de la elección de valores, su dilución.

De la resistencia contra la uniformidad y de la existencia de las contraculturas como *resistencia* a esta idea -tal como la plantea Immanuel Wallerstein- surge la duda acerca de la existencia realmente de una "cultura mundial".

La *acción cultural*, ó *Industria Cultural*, como generadora de significados, fue reflexionada por varios autores: los trabajos no tan recientes de Guerrero, de Juan Acha con su indagación bastante exhaustiva del 79 acerca de los criterios relacionales "de análisis y conceptualización de los procesos y productos materiales de las artes" en los que involucra en permanente interrelación *producción, distribución, consumo, sociedad, individuo, sistema, instituciones* en un desenmascarar del proceso de producción de significados en lo artístico.

De los mas actuales, menciono a Anthony King, Stuart Hall, Immanuel Wallerstein. El que mas se adecua en mi criterio a nuestro medio, Ulf Hannerz en: "Escenarios para las Culturas Periféricas", referidas al escenario nigeriano, es de quien he considerado y ya con anterioridad algunas reflexiones, que acá también me resultan útiles. Paralelamente me refiero al análisis de ciertos marcos sociales típicos, marcos recurrentes aunque sus contenidos puedan ser diferentes en los diferentes lugares, en los que el flujo cultural de formas significativas, se produce y circula.

Mercado, Estado, Forma de vida, Movimientos, no se distinguen mayormente en cuanto a sus límites abarcativos, aún pudiendo considerarse plenamente, segmentos individualizables, pero difieren en su tendencia centralizadora y descentralizadora en las políticas

HOY EN EL ARTE

Entre 2003 en el mundo

El arte en el 15 de mayo
Marco David / Fernando Roca

15 de mayo al 15 de febrero
Carlos A. Roca

Plaza de la cultura
El arte del primer siglo
de la cultura

culturales y en las economías culturales. Volviendo a Wallerstein y acerca de su duda sobre la existencia realmente de una "cultura mundial", Hannerz sostiene que el mundo no es *igualitario* en la aldea global. Está firmemente estructurado como una *asimetría* del centro a la *periferia*, la que es mas una *tomadora* que una *dadora* de significados ó formas significativas...

En ese tomar, deglutir, vomitar, se produce a veces un proceso de "corrupción". Sucedió algo así en los '70, cuando el arte conceptual viabilizó una producción local cuestionadora no solo desde su visión estética, sino por su contenido, ideológicamente y localmente subversivo.

En la diferenciación del *escenario homogeneizado* en un *escenario principal central* y un *escenario periférico corrupto* (porque afortunadamente toma y *corrompe*, por lo menos... negocia significados, transforma) puede señalarse, a pesar de excepciones como la mencionada, la pérdida de grandes porciones de la herencia combinada de la humanidad. Y mucho de la *diversidad de su repertorio borrada*.

Ese escenario globalizado según Stuart Hall está compuesto por una variedad de particularidades articuladas. Es el modo por el cual el particular dominante se localiza, legaliza y naturaliza a sí mismo y se asocia con una variedad de otras minorías.

Lo peligroso es identificar lo global con una clase de común denominador de intereses que todos tenemos como seres humanos.

Lo global, tal como lo entendemos hoy, sería como algo que tiene más que ver con una he-

MAHINA LOPEZ

PINTURAS

Exposición
15 de diciembre
hasta el
8 de enero de 2004

gemónica barrida por la escena entera de cierta configuración de particularidades locales e incorporar, en posiciones subalternas, una variedad de identidades más localizadas a fin de solidificar el actual proyecto histórico, que es el proyecto de la actual globalización. La *alianza para la libre colonización*, como se ha dado en llamar.

Y, en ese escenario, si se quiere que los proyectos de las identidades pequeñas e individuales sean posibles solo podrá ser si las mayores se hacen posibles. Si se quiere lograr esto, se debe entrar adentro de un proyecto más grande. Es la gran bolsa homogeneizadora, que se cierra a pesar nuestro y que *no hay que dejar que se cierre*. Es así como se pretende que uno se haga parte de la historia, *de la historia grande*. Uno se vuelve un pequeño diente de la rueda - engranaje - en la *parte mayor de la historia*.

Al referirnos al cuarto segmento del proceso cultural: los *Movimientos*, podría considerárselos como lo particular en contra de la globalización

Es acá que Immanuel Wallerstein, se plantea la duda acerca de la existencia de una "cultura mundial", y de como la *resistencia* a esta idea se manifiesta en la medida del surgimiento a los gritos de las contraculturas, y en lucha siempre en contra de la uniformidad. En la actualidad estamos presenciando en la Argentina un escenario dramáticamente privilegiado para confrontar los mecanismos a través de los cuales estos factores mencionados aparecen ya definitivamente jugando al descubierto, tema este de otro trabajo, en el cual utilizo ejemplos en el área campo es-

tético - artístico. Si no fuera por la agobiante crisis terminal que nos oprime y que a veces de tenerla tan cerca puede llegar a nublar nuestra visión, diría que estamos asistiendo como participantes afortunados al germen y eclosión de grandes cambios en los cuatro segmentos que acabamos de considerar y en sus interrelaciones.

Todos estos enredos involucrando a menudo tendencias contradictorias, mantienen la totalidad viva, cambiante, continuamente inestable, impidiendo por momentos, y afortunadamente que la bolsa se cierre del todo.

La ponencia de noviembre se concluyó con el anuncio de una muestra de 500 artistas visuales que estábamos organizando y que, ahora, en enero 2003, está por finalizar muy exitosamente en muchos sentidos, mas probablemente de los esperados. Decía lo siguiente:

A contramarcha de la disolución en los '90 de conflictos en las poéticas visuales, a contramarcha de ocultar nuestras "particularidades" en la bolsa homogeneizadora de la globalización, cerrar la bolsa y licuarlas, hace unos meses surgió y se está concretando desde un grupo de artistas, convocando a más de 500 en todo el país un proyecto de acción solidaria. Que hemos llamado de acción solidaria pero que no está de ningún modo encuadrado en la tipología de beneficencia. Y no es tan solo solidaria con la catástro-

fica situación que vive la salud en el país a través de conseguir insumos con lo recaudado para un hospital determinado, luego de haber realizado una investigación de necesidades -todos la tienen-, de transparencia, ubicación..., sino solidaria también con nosotros mismos, en una práctica de compartir un punto de partida, un objeto, trabajar individualmente como suele ser nuestro hábito profesional, y trabajar grupalmente - que ha tenido sus asperezas y que debemos reconocer, fueron superadas con una actitud comprometida y abierta de todos, resolviendo problemas, descubriendo e inventando soluciones en común, con un gran espectro de diversidades ideológicas, y tratando de lograr no solo un objetivo económico sino y fundamentalmente profesional, social, estético y ético en su mas amplio y variado sentido.

- **Michel de Certeau** en *The PostModern God*, Ed. Graham Ward USA 1997/98/00 "How is Christianity Thinkable Today?"
- **G. Deleuze y F. Guattari**, *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 1994
- **Tomás Maldonado** "Lo real y lo virtual", Ed. Gedisa.
- **Immael Wallerstein, A. D. King y otros**, *Culture, globalization and the World System*, Ed. A. D. King, Minneapolis, 1997

Eduardo Medici
renovó de una vez.

Diana Peruzovic
vos también, che

HOY EN EL ARTE

Enero 2004 en Pinamar

10 de Enero al 16 de Enero
Marco Otero / Roberto Koch

17 de Enero al 5 de Febrero
Carlos Alonso
Muestra de dibujantes
20 años del primer encuentro
de dibujantes

Av. de las Artes y Libertador
Edificio Café III Loc. 7 y 8
tel 02254-495480 / Pinamar
Gascón 36 Tel 4981-4369 Bs As
hoyenelarte@coleccionables.com.ar

MARINA LOPEZ

PINTURAS

Desde el
15 de diciembre,
hasta el
6 de enero de 2004

DABBAH TORREJON

Sánchez de Bustamante 1187
Buenos Aires - Tel 4963-2581
dabbahtorrejon@interlink.com.ar



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**
Coordinador: Dr. Norberto Griffa
- **en Gestión del Arte y la Cultura**
Coordinador: Lic. Fermín Fèvre



Sede Académica Caseros
Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

Motherboard: el infinito de nuestros tiempos

Visita guiada por el flamante Dia:Beacon (www.diabeacon.org)

Por M. Ana Diz (New York, junio de 2003)

Dedicada desde 1974 a difundir, preservar y apoyar el arte contemporáneo, y a servir como espacio de performance y discurso crítico interdisciplinario, la Fundación Dia Art ha añadido a su sede original en el barrio de Chelsea de la ciudad de Nueva York, un nuevo museo: Dia:Beacon Riggio Galleries, inaugurado el domingo 18 de mayo de este año. Situado en la ribera del Hudson en Beacon, pueblito a menos de dos horas de Nueva York, el museo ocupa una antigua fábrica del año 29, donde se imprimían cajas de cartón. Robert Irwin, a quien la fundación invitó a diseñar el plan general, que comprende el edificio y los espacios exteriores, tuvo buen cuidado de no borrar la fisonomía típica de la construcción industrial moderna.

Dados los exorbitantes precios del metro cuadrado en Nueva York, es más que razonable la idea de situar un museo en las afueras, al alcance de los habitantes de la ciudad, que pueden llegar en auto o en tren. Pero no carece de extrañas consecuencias. Aislada del bullicio ciudadano, de calles, perros, oficinas, cafés, gatos imperturbables enmarcados en ventanas, teatros y sirenas de ambulancias, policías o bomberos, esta fábrica tan cuidadosamente preservada se ha separado del lugar y el tiempo del trabajo: al Dia:Beacon se va un día feriado, como cuando se quiere pasar un día de campo. Con todo, la sustitución de ciudad por campo no es tan neta como podría esperarse: no se ve el Hudson, el preámbulo del museo es una playa de esta-

cionamiento y un atrio con cuatro o cinco mesas, apéndice de la cafetería; ya adentro, las ventanas altas ofrecen luz pero no permiten ver nada que no sea el arte de las salas.

El espacio total de exposición, de una amplitud inusitada -240.000 pies cuadrados con luz natural-, es ideal para buena parte de la producción artística de los últimos cincuenta años que, por su carácter y su escala, no se acomodan fácilmente en locales de ciudad. Integran la colección permanente del Dia:Beacon obras de algunos de los artistas más importantes del último medio siglo: Bernd y Hilla Becher, Joseph Beuys, Louise Bourgeois, John Chamberlain, Hanne Darboven, Walter De Maria, Dan Flavin, Michael Heizer, Robert Irwin, Donald Judd, On Kawara, Imi Knoebel, Sol Le Witt, Agnes Martin, Bruce Nauman, Blinky Palermo, Gerhard Richter, Robert Ryman, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson, Andy Warhol, Lawrence Weiner y Robert Whitman. Está claro que a los curadores del Dia:Beacon no les interesa exponer una muestra variada del amplio espectro del arte contemporáneo sino que quieren concentrarse más bien en un grupo de artistas animados por una visión afín o por lo menos compatible. Nacidos la mayoría de ellos en la década del 30, constituyen ya una vanguardia canonizada.

El arte, a mis pies

De las alturas en las que solía vivir, el arte ha bajado a nuestros pies. En el piso ha instalado Walter De Maria sus bordes redondos y cuadrados de metal pulido. Lo mismo ocurre con uno de los cuadros de Robert Ryman, coloca-

do a unos pocos centímetros del piso, perpendicular a la pared. Lienzo y figuras, como las instalaciones de Judd, Sandback y Smithson, me obligan a mirar de cerca y desde arriba. Acaso sea ésta la primera de una serie de evidencias de que en estas salas el arte intenta, una vez más, desafiar creencias y expectativas, y de hacerlo sin estridencia ni sutilezas.

El arte me envuelve y yo soy su centro

La frontera entre obra y observador, objeto casi proverbial de juguetes osados, pero a la larga tímidos, en el fondo siempre respetuosos, desaparece o se la somete a serias presiones y violencias. Ahora la obra literaliza aquello de que el arte nos envuelve. La escultura de Richard Serra, una espiral alta y masiva, de anchísimo metal -tan ancho que no suena cuando lo golpeo- sofoca el espacio en sendero que debo recorrer, y me somete a leve claustrofobia. Mientras camino, pienso en los antiguos laberintos, no construidos para proponer el tonto problema de encontrar una salida a quien entrara en ellos, sino para invitarlo a meditar. Éste no es un laberinto; no tengo más opción que la de volver por donde vine o seguir avanzando. El sendero se angosta, tambalea, pero no se bifurca. Además, contra lo que invita a pensar la fuerza poderosa de esta alta y sinuosa plancha de metal oscuro, es breve. Apenas un par de vueltas, tres a lo sumo, alrededor del centro, donde la claustrofobia se resuelve en algo de alivio gracias a que el espacio se ha ensanchado en un círculo. He llegado al centro. Y el centro está vacío. Pero no. Yo estoy allí.

Richter hace algo parecido en una de sus ins-

talaciones: dos descomunales planchas enfrentadas de plexiglass -pantallas en gris oscuro y brillante- me reflejan a derecha y a izquierda como en *off*. Me encuentro en seguida repitiendo los movimientos de la pareja que me precedió en esta galería. Cuando entré, los dos inspeccionaban el modo en que se habían instalado las planchas. Desdeñando las pantallas, yo termino también entre el plexiglass y la pared. No sé muy bien por qué lo hago; carezco de todo interés por los problemas técnicos que pudo haber planteado esta instalación. Me pregunto cómo es que, en estos tiempos tan adictos a la personalidad, cuando el arte nos devuelve con literalidad nuestra propia imagen, la evitamos. Ensayo varias respuestas, y ninguna me satisface del todo.

La escultura de Serra o la instalación de Richter son *minihappenings*, donde cada observador se vuelve "prop," protagonista incidental, transeúnte, que garantiza, al cerrarse el museo, que la espiral herrada o el brillante plexiglass queden vacíos, libres de toda sospechosa trascendencia.

Encontrar la inscripción de un impacto

En algunos artistas, John Chamberlain por ejemplo, el momento de la creación responde literalmente a la invención descrita en los tratados de retórica: es el momento en que el ojo del artista encuentra el vestigio de un impacto en la chatarra. El metal queda arrugado como el papel que uno encierra en el puño y aprieta con más o menos fuerza antes de tirar al canasto. Chapas superpuestas y pintadas de colores inocentes. Papel y engrudo han sido su-

Motherboard: el infinito de nuestros tiempos

Visita guido con el fantasma Dan Bensen (www.danbensen.org)

plantados por metal y soldadura en estos *collages* de Chamberlain. Pero se trata de un metal colonizado cuyas aristas ya no amenazan. La chatarra es la superficie en la que el accidente ha escrito su impacto en el metal. Como el bollo de papel, que puede ser diamante, el bollo de metal puede también volverse piedra prehistórica. Otra literalización de *dictum* reconocible: se crea sólo a partir de destruir. Se me ofrece el impacto, librado del ruido que sin embargo recuerda, de la violencia producida por el choque de durezas y de filos, con la sangre borrada en superficie pulida con cepillo mecánico de aire, o dejada tal cual, con restos de graffiti. Todo depende de la sintaxis, de cómo acomode el artista lo que encuentra. Si vertical y colocado en la pared, como un cuadro, lo que alguna vez fue taxi neoyorquino se vuelve pajarraco amarillo con pico de un celeste incongruente, como si se hubiera metido el cielo y el aire en la cabeza y con eso, impedido el vuelo, se hubiera condenado a la estampa.

Desechos industriales son el medio accesible para el que no tiene medios. El artista encuentra superficies. Si antes muros, ahora trenes. No son fáciles en nuestro mundo la quietud o el silencio. Y hasta es posible concebir la inscripción, que antes era resultado del movimiento de la mano, como arbitrario encuentro de una mano quieta y una superficie en movimiento.

El cuadro aspira a lienzo

Los rectángulos blancos de Ryman imitan el lienzo blanco. Contra siglos de tradición que enseñaron a suponer que el cuadro decía o

representaba algo, este arte contemporáneo es lo que es, no trata de decir nada (¿como impulsado a desandar camino, a llegar a un grado cero?). Aquí la obra aspira al lienzo. Cerca de Ryman, encuentro los lienzos grises claros con ganas de rosados o de blancos, de Agnes Martin. Me gustan. Después del instante en que capto la totalidad, mis ojos merodean por las finas rayas paralelas, diseñan ochos acostados, sospechan temblores en las grillas firmes. Las grillas delicadas se vuelven fondo y el fondo, superficie de dibujo virtual que trazo con mi mirada. En uno de esos lienzos, sobre superficie rayada en puntillismo, encuentro juegos del gris, matices de lo abstracto o lo indecible. Nada más lejano del pobretón lenguaje de los sentimientos, que congela parcelas en cubeteras de colores sólidos, que vuelve el indecible fluir en pesados sustantivos: tristeza, gozo, angustia, azoramiento. Estos mareos me hacen sentir: más, algo, horizontal, un poco pero, antes, arriba, menos, menos, atrás, íntimas diagonales que juntan puntos distantes de mi vida. *Motherboard*.

Concebir, luego ejecutar

Ryman refresca su "Varese Wall," un inmenso rectángulo que se extiende en eje horizontal, cada vez que la expone. La idea de pintar un rectángulo absolutamente blanco acerca esta pintura a la música: como la partitura en el concierto, el cuadro se actualiza en la exposición. Tal actividad revela que el acto creador está situado en el momento de concebir, y no es simultáneo con la ejecución, como ha ocurrido siempre con la pintura o la

escultura, como ocurría también con los cantos épicos yugoslavos, donde actuación y composición eran aspectos simultáneos de una misma actividad, antes de que interviniera la escritura. Esa linealidad -primero concebir, luego ejecutar- nunca fue tan precisa en el arte tradicional. La concepción era alterada, superada para bien o para mal, por el momento de la ejecución. No aquí. Aquí se concibe. Luego se ejecuta. Y la ejecución puede repetirse incesantemente. ¿Como las partituras de Satie? No del todo. Porque, para bien o para mal, la partitura tendrá el sello del ejecutante, pero la pared blanca de Ryman sería, pintada por otro, exactamente igual. Si el acto de crear está reducido a la concepción, el destino de estas obras está signado: desaguarán sobre todo en ejercicios y placeres hermenéuticos.

El mismo principio de separar el momento de concebir del tiempo de la ejecución anima en la "Today Series" de On Kawara. En el amplio espacio de paredes blancas, se han colgado rectángulos negros en los que se leen una serie de fechas: "NOV.3, 1989" o "OTT.17, 2001." Las variantes de estas escuetas notaciones son apenas perceptibles, pero tratando de hacer sentido de lo que veo, llego a advertir que el nombre abreviado de los meses aparece en diversas lenguas, todas asimiladas por la misma factura. También noto diversidad en el tamaño de los rectángulos, que -leo luego en la cartilla- varían de 8 a 10 pulgadas por 61 a 89 pulgadas en el eje horizontal. En poquísimos casos -recuerdo uno solo- encuentro dos fechas iguales, una encima de la otra: día prolífico para On Kawara.

Porque en la cartilla el artista explica que cada fecha indica la fecha en que pintó la fecha, y que la abreviatura del mes responde a la lengua hablada en la ciudad donde la pintó. Un cierto placer produce leer esa cartilla. ¿Y de la fecha en que no pintó nada, no quedan rastros? ¿Hacer es ser? ¿Narcisismo exacerbado? ¿Y las fechas en las que no pintó nada, que son las más en el tramo de unos 20 ó 30 años, serán el marco, serán la pared blanca en la que se sostienen las fechas señaladas? Pero éstas y otras preguntas en las que me ha metido la cartilla (más que los cuadros mismos) son juego conceptual, desarrollable, transmitible por medio de mi propio lenguaje no tocado por la gracia del arte.

En cierto momento tengo la sensación de que faltan un guión y otra fecha, y de ahí recabo que estas fechas son como las que encierran el tramo de una vida en la parca notación de las tumbas. Estas fechas, con sus letras y números de molde, carentes del temblor de mano alguna que pudiera sugerir la vibración de un día, son signos de que el día ha muerto y descansa ahora prolijamente en su nicho, listo para exhibir. Me detengo otra vez. Estas reflexiones, pura operación intelectual, fueron inspiradas por la factura de las fechas, que se resisten a todo sensualismo, a toda vibración.

¿Se resisten? Claro que no. Hay sensualidad en la letra de molde. Dan placer a los ojos los contornos, hasta la falta de espacios, el punto y la coma, tan puntualmente iguales, de cada una de las muchas fechas en que pintó sus fechas On Kawara. Conozco bien esa sensualidad de los límites, del orden, del comercio de papel blanco y tinta negra (aquí in-

vertidos) y de las definidas letras de molde. Conozco esos placeres del letrado, que nada tienen que ver con pensar ni con sentir sino con la pura sensualidad de las formas. Placer de la nitidez, que nuestro tiempo ha descubierto con más fuerza que otros tiempos, acaso por el borroneo constante al que estamos sometidos.

Los nichos de la historia

Dos o tres inmensas salas ocupa la *Kulturgeschichte* de Hanne Darboven. La extraordinaria apariencia de orden de estas paredes empapeladas de marcos me hace pensar en esas cajas en las que uno guarda el detrito de su historia personal: fotos, textos, alguna hoja de algún bosque, algún perfil o un par de palabras dibujadas en servilletas de papel frágil, postales, fragmentos de partituras o periódicos. El atractivo de esas cajas de zapatos es el del arte: a diferencia del álbum de fotografías, tan irremediabilmente tedioso, encuentra uno allí fragmentos que se acomodan disparatadamente y ponen en contacto pedazos de vida que de otro modo jamás habrían convergido. En la *Kulturgeschichte*, los fragmentos se han reunido y alineado para siempre, de a 6, de a 9, de a 12 o 18 unidades por marco fino de madera clara. Muchas veces la disposición de las postales o las fotos o los textos va dictada por el espacio posible creado por el marco, que es como el canto firme de esta sinfonía que no logro oír. Así, la iglesia de una postal se coloca acostada, y la aguja de su torre, que ya no apunta al cielo, resulta un garabato. Rige esta composición la necesidad de aco-

modar un cierto número de unidades en un marco de tamaño estable. Los fragmentos enmarcados forman unidades mayores, parejas esta vez, una lindando con la otra, emparejando por completo las cuatro paredes, asfixiando el espacio. La variedad de unidades queda encerrada, y al mismo tiempo admitiría la posibilidad de continuarla indefinidamente, en el espacio de otras salas, otros museos, otros muros. Se ha serializado. Acaso la disposición de los fragmentos guarde alguna coherencia, pero no me importa. No puede importarme, porque me superan las paredes. La coherencia está dada por la manipulación del espacio, al que se subordina el tiempo de la historia. El espacio, que equivale a las "líneas" mayores que disciernen el historiador o el sociólogo, a las que subordinan los acontecimientos. Las "grandes líneas," respondiendo a intereses ideológicos conscientes, o simplemente a la ficción necesaria que acompaña todo acto interpretativo, los ponen en fila.

Lo cierto es que a primera vista, estos rectángulos son nichos donde se ha apretujado con prolijidad y en serie lo que alguna vez fue río. Río inmóvil ahora, parcelado. De a ratos -concesión al espectador o *variatio* necesaria-, los marcos encierran fotos grandes de Marilyn o James Dean, una gran foto familiar, Elizabeth Taylor, Katherine Hepburn. Cada foto grande, marginada por dieciocho rectángulos pequeños de fotos, de puertas por ejemplo. Textos en alemán. En algunos alguien ha escrito un número al final de cada línea. Y aunque son sospechosamente decenas: 40, 30, 20... me detengo a contar las le-

tras de cada línea. No, los números no responden a las letras. Como notaciones de corrector de galeras, el texto es tumba, exige unos retoques antes de guardarlo.

También hay aquí paneles de lo que al principio me parecen garabatos. Pero no. Son demasiado parejos. Estos "garabatos" son mimesis de escritura en la que los trazos de la pluma se han homogeneizado hasta hacerles perder su carácter de signos. Garabatos prolijos, escritura también serializada, potencialmente infinita, vaciada, en la que el grafema pierde su función de indicar un sonido particular. Como nosotros en el mundo contemporáneo, el signifi-
ficante se aplanan, se adecenta, se empareja, aspira a insignificante. Y lo logra. Entonces pienso en lo que pasa con la imagen en la transmisión a distancia. Necesita volverse un manojo de puntos para atravesar las distancias, y sólo en el lugar de la llegada, el receptor recupera de los puntos una forma. Se trata, claro, de un aparato que recibe, procesa y desensuelve el paquete de puntos de diferente densidad. Sabemos, en fin, que en cierta clase de comunicación, achatar el significante y perder el significado son condiciones necesarias para que el mensaje llegue intacto. Pero aquí se representa el proceso, no la llegada, tampoco la emisión. Estamos en el imperio de los medios.

Así, a distancia, estas salas de la *Kulturgeschichte* son otra imagen del *motherboard*. Una especie de aleph serializado.

Motherboard: metáfora de nuestro tiempo

Walter De Maria construye círculos y cuadrados de metal, y los fija en tandem sobre el pi-

so de madera clara, en línea recta, a lo largo de un espacio inmenso, como de depósito sin estrenar, impecable en su perfecta vaciedad. De tan pulido, el metal refleja los mínimos titubeos de la luz, casi agua, casi aire apenas encarnado, que producen la placentera ilusión de algo que no responde al rígido esquema de las formas. O acaso el placer provenga de advertir que esos movimientos de la luz están encarcelados en los marcos de metal, viven su corta vida en los confines limitadísimos de esos bordes pulidos, no se continúan en la madera del piso, que se niega a reflejarlos. Lo cierto es que el atractivo de esta geometría depende de la composición del espacio que habita, del cual el artista no es responsable sino a medias. ¿Se trata de una instalación o una escultura? Las explicaciones de la cartilla dicen que cada figura de metal es una escultura en sí misma y yo lo dudo. Aunque, me recuerdo, estamos en una época en la que la total sumisión en que vivimos nos impulsa a compensar: y así nos consolamos en la fatasa de creernos cada uno dueño y señor del significado de las cosas, centro del universo; vivimos tiempos en que sólo es alcohólico quien declara que lo es, en que un objeto es arte si alguien así lo define; tiempos en los que la obediencia es literalmente ciega y por eso se viste de anarquía y se dedica al chato culto del yo.

Más que en esas fórmulas geométricas que marcan los tramos de mi caminata de un extremo al otro de la galería, el atractivo de esta composición reside en la sugerida expansión *ad infinitum* del espacio. La sala es acaso menos de una cuadra de longitud, pero la

alargan las paredes pintadas de blanco que amplifican la luz derramada por las claraboyas. (Claraboyas que al principio no veo porque se ocultan en repliegues rígidos del techo; repliegues que, a diferencia de la trayectoria de un rayo, se repiten a intervalos perfectamente regulares y por eso terminan haciéndose invisibles.) Es consabido que la luz amplía el espacio ("oscura" ha sido, por siglos, el epíteto natural de "cárcel"), y sin embargo...

La ilusión de vastas expansiones pertenece a quien vive confinado en una celda, a diferencia del campesino, que quiere su casa pequeña y sus ventanas diminutas, porque vive al aire libre. Alguna vez el universo fue luminoso, sonoro e inmenso pero dotado de límites precisos. Luego, se lo pensó cielo silencioso y oscuro, e inspiraba soledad y pavor. Nuestro tiempo hereda de los románticos el infinito, pero exige nuevas metáforas. El pavoroso espacio celeste pero negro de Pascal, que hemos domesticado en mapas que bautizan estrellas invisibles al ojo desnudo ya no nos sirve. Con todo, acaso aquel pavor romántico sea todavía responsable de nuestra notable devoción por la luz. Vivimos en el imperio de las cárceles blancas y las ciudades vidriadas.

Fiel a sus tiempos, el artista occidental, que fijó primero su mirada en figuras divinas y reales, pasó luego a la figura humana y de allí a su entorno material -el objeto, preferiblemente manufacturado- para escrutar, en la producción que llamamos contemporá-

nea, el interior de objetos y de seres. Trayectoria en picada, en cuyo fondo encuentra otra vez un infinito. Creo que esta vuelta, la nueva constelación de metáforas que viste ese infinito son variaciones del *motherboard*, el tablero madre de las computadoras. Serializaciones que confinan al mismo tiempo que alumbran y se expanden indefinidamente.

Los números del ritmo

Unidades seriadas, seriales. *Repetitio cum variatio*. Aquí, ahora, en el magro jardín de Irwin, después de haber visto más serializaciones de las que hubiera querido -de cubos (Sol Le Witt), de imágenes (Andy Warhol), de espejos, de planchas de aluminio que repiten el mismo patrón en variedad placentera de colores (Blinky Palermo)- oigo pájaros. Este canto es también *repetitio cum variatio*, corazon del ritmo.

Ritmos. El del tren, el de las dos hileras de árboles, el de las salvias mejicanas serializadas a ras del suelo; ritmo de las hileras de ventanas constituidas de paneles de siete rectángulos por cuatro; veintiocho rectángulos por panel, tres paneles por ventana, ochenta y cuatro rectángulos en total, en los que se distribuiría el horizonte (distribuiría, digo, porque desde adentro, como dije, el horizonte resulta inaccesible). Pero el ritmo se siente, no se cuenta. Y hay algo en las ventanas, en el modesto jardín, que me impulsa a contar.

Miro las escaleras que parodian las anchas es-

calas de la opulencia del Hollywood de otras décadas, por donde bajaba Lana Turner, que se abrían como en abrazo generoso antes de confluír simétricamente en un centro. Aquí, los dos brazos escuálidos de escaleras se repiten, pero con humildad deliberada, y no son de mármol sino de acero grillado, y esa grilla se multiplica en la sombra de la pared al sol, rayada de luz y de sombra. *Repetitio cum variatio*. Hay algo de cárcel aquí. Ahora me explico la sorpresa que sentí al descubrir que sí era posible abrir la puerta lateral y salir por un rato a fumar un cigarrillo.

Recojo en el jardín lo que acabo de mirar adentro: imágenes seriadas, que imitan la reproducción industrial, *opera macchiniae*. Y acaso por eso, y por la disposición igualmente seriada de árboles, de plantas y de arbustos, las florcitas blancas en el otro extremo de este jardín rectangular parecen incongruentes, se escapan -no mucho- de la expectativa que todo lo que he visto me ha creado, no se levantan todas en unísono, algunas se asoman más al cielo, otras se quedan retaconas.

¿Pero no es la vida, si no el vivir, una *repetitio cum variatio*? Estos artistas me ofrecen los números del ritmo. Abstraen. Sin contemplaciones, me dan los hechos desnudos: *repetitio cum variatio*. Claro que la repetición que ejecutamos en nuestras vidas sólo puede verse a distancia, con la mirada retrospectiva del que ha vivido lo suficiente como para poder entreverse en encontrar patrones, ritmos, *bleeps* y *bloops*. Claro que allí donde yo percibo repeti-

ción otro encuentra novedad. Claro que la repetición no equivale a igualdad. La repetición es muchas veces el efecto de componer percepciones diferentes y assimilarlas, quitarles el espacio de vida y diferencia, homogeneizarlas como el aparato digestivo aplana sabores, colores y texturas en esa masa marrón que elimina y con la que abona la tierra. (Imposible no pensar en la banderita del multiculturalismo, esta monótona Babel de nuestros tiempos donde los ríos del mundo van a dar al inglés) Igual que se reúne y subsume la variada y sucia paleta del pintor en la luz que llamamos blanca. *Repetitio cum variatio*. Producción seriada de lo que comemos, vestimos, oímos y tocamos. Hileras infinitas de sandalias, de polleras, de sillas, cámaras, lentes de sol, el color del pelo y de la angustia.

En el patio del Dia:Beacon, tomamos un café frío en otro espacio que admite el verde apenas para afirmar el imperio de los bordes. El cemento del piso, en forma de panel de abejas, encierra el pasto, que crece en hexágonos perfectos, que acaso crea que crece simplemente. Serializar el pasto. Pienso en los *serial killers*, que comienzan con la ciudad: son artistas seriales, con doble desafío. Repiten su *modus operandi* y calculan con cuidado de artesanos las variaciones de una obsesión que sin ellas, los delataría demasiado temprano. Habitan la cárcel de su propia obsesión, mientras nosotros, como el pasto, creemos que vivimos libres de culpa, de cargo y de mandatos.

Ines Giménez Zapiola
suscribite de nuevo, dale...

Alejandra Olivari y Rosa Longhi
¿cómo piensan vivir sin ramona?

Teresa Pereda es feliz porque
vuelve a recibir ramona

Alberto Sendrós Juárez
también

Yo soy un anfibio, ellos son peces

Por Jorge Pirozzi

Puedo empezar con un verso de Quevedo:

*Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos pero doctos libros juntos,
Vivo en conversación con los difuntos
Y escucho con mis ojos a los muertos.*

De eso se trata, de escuchar con los ojos!, lo contrario es imposible. Cada palabra tiene su propia voz, grave o aguda. Escuchar es la clave de la mirada contemplativa. Se escucha con los ojos, se mira con los oídos (es común ver asomarse al público sin atravesar el umbral de la galería cuando se da cuenta rápidamente que se trata de una obra muda). Nuestros ojos ya no ven, escuchan los objetos cargados de palabras. Las palabras forrando los objetos de la realidad exterior, los que no tienen nombre son invisibles.

El poeta recupera la imagen tapada por la palabra con la palabra. En eso radica lo "imposible" de la poesía, en hacer visible con palabras lo que las palabras hicieron invisible desde el bautismo de las cosas.

El crítico, en cambio, intenta recuperar la palabra que el artista hizo callar en las cosas.

Se llega al "darse", a lo que se muestra, con la mirada repentina.

Luego de la primera incursión de la mirada sobreviene el sonido. Tal vez el sonido aparezca por mediación de algún recuerdo. Recordar un presente es para revisarlo (Macedonio sugiere que no le prestamos suficiente atención en su momento) y debemos traerlo a este otro presente, que ahora no es más que un pasado, un presente virtual. Pero lo que sucede inmediatamente después de la mira-

da, la mirada fugaz, la no contemplativa, la mirada del cazador, atenta, la que se transforma en acción y no en palabra, la que genera una cuchillada o un gesto del pincel según el caso. Esa mirada recoge la imagen y la proyecta antes que irrumpa el sonido de la palabra. Esa mirada queda en el cuadro.

Se puede decir que la palabra me hace recordar y que luego de recordar pinto. Pero no es difícil el recordar sin previa presencia (a alguien del lejano pasado se le deben haber ocurrido cosas ante presencias fuertes. Luego esas presencias regresaron en el tiempo a lomo de palabra de diferentes idiomas).

Muchas veces recogemos esos sonidos sin la presencia y reemplazamos sucesos por una sorda música llamada la historia. Mejor que en palabras, los recuerdos, los recuerdos propios y no los de los muertos, viajan en olores, en perfumes, son vehículo de otra sustancia fuera del sonido, más eficiente aún que la imagen (la imagen, que muestra la realidad, es equivalente a la palabra, cumple el mismo papel).

Es indispensable una nueva imagen diferente a la promovida por el suceso, fuera del suceso, más importante que el suceso, porque éste ya pasó y ésta lo perdura como un perfume. Entonces la imagen no promovida como palabra, sino como sustituto contundente de suceso o motivo, es la del pintor, es la que pertenece a la pintura.

Entonces la presencia perdura en la otra imagen y no en la duplicación del suceso. El suceso perdura en imagen y no en palabra, ni en imagen-palabra. Perdura en signo y no en símbolo arruinado por la degradación del uso de la historia. Resucita el hecho (se supone que el que se enfrenta con la imagen recupera el suceso casi como fue).

Un museo podría ser, a diferencia de un libro de historia, la recuperación del presente y no el recuerdo del pasado: Una cosa es el presente del otro, ahí en la mirada, y otra el pasado de los otros narrado por el pasado del otro en el libro de historia. La presencia recupera el presente, la palabra el pasado y lo transmite como pasado, lo transmite como ausencia. El arte transmite una presencia. La palabra proclama una ausencia. La palabra es la presencia de una ausencia. La obra de arte es la presencia de una presencia.

El pasado no va a resucitar en el presente, pero en nosotros la primera visión puede acercarnos al "formar parte" mejor que el discurso. El discurso promueve lo virtual, hace las veces de un cosmos moribundo y degradado. El arte reforesta, regenera el tejido muerto de la historia. Una cosa es el sonido del hecho y otra cosa es el sonido de la palabra. Uno retorna al hecho, el otro a un lugar vacío.

Entonces es necesario un presente para que suceda un pasado una y más veces. También es necesario un constante futuro para que el presente suceda allí y un futuro aún más lejano para que el presente siga sucediendo. Pasado y futuro corresponden al Yo, fuera de la especie y ella fuera del recuerdo (olvidé ser mi padre y ser mi abuelo y mi bisabuelo. Mi hijo y mi nieto olvidaron ser yo, pero todos SOMOS en un fuera del tiempo, del yo y de la cultura).

Stevenson separó el yo de la especie, a la eternidad del tiempo. Mr. Hyde se da en ausencia de Jeckill y viceversa. El argumento podría ser análogo a otros personajes. Un crítico se transforma en Van Gogh, el discurso se transforma en obra, la obra en pesadilla, en un borde difícil de canonizar. Al final la sociedad (la cultura) se encargará de poner las cosas en su lugar.

Para que un negocio funcione deben suceder al menos dos cosas: Tener algo para vender (mercancía), y una clientela.

El crítico, actualmente, tiene su negocio, su público y su mercancía. Su mercancía es "el tiempo", al que envasa y expende mediante el discurso que también es marketing y vehículo de fe.

El público acepta al crítico como un panóptico, lo da por hecho generalmente sin comprenderlo, o lo que es peor, sin leerlo.

¿Qué sucede para que esto se produzca?

Toda obra de arte demandada, deseada y aceptada se perpetuó desde una normativa mitológica conocida como lo clásico. No estoy hablando de un período. Lo clásico necesariamente ya no porta discursos ni tendencias, más bien subsiste porque una fuerza interna le "emana" y lo exonera de la duda. Esta fuerza que sostiene lo clásico es el tiempo. Cualquier discurso o interpretación que se haga del *escriba* es aleatorio, la pieza tiene vida propia. A esa vida la protege el museo. La verdad en su aspecto más visible tiene forma de museo, en éste habita lo clásico como una paradoja casi "ahistórica" de transcendencia.

Lo clásico es infinito acumulado. Ya no tiene discusión porque Es. Como el aire o la mañana, lo clásico está incorporado nos importe o no. Si desapareciera seguiría existiendo, como el Coloso de Rodas o la Atlántida. Metafísicamente, lo clásico siempre estuvo en su forma, en su presencia, como si no hubiera tenido punto de partida, por más que la historia se empeñe en explicarlo.

La obra llegó de un viaje a través del fuego, del agua, soportó la erosión y la guerra, requirió la fé de generaciones. El tiempo que oxida y deteriora no pudo con creencias y mitologías. La obra clásica siempre fue clásica, en cualquier momento de su transcurrir, en cada segmento de su viaje, porque fue concebida fuera del tiempo, siempre estuvo, es un legado divino.

Lo clásico entonces se reproduce en un discurso atemporal, sostenido no por la palabra, sino por la configuración infinita de todas las situaciones, sucesos y vicisitudes anteriores y posteriores a su descubrimiento: La eternidad. Lo clásico *éxulta* descubrimiento, está ahí y uno lo descubre. Su existencia ya no cuenta con su nacimiento, ni con su referencia histórica. No hay un creador sino un discurso sin palabra, una voz sin sonido que lo auto referencia, una cantidad infinita de tiempo transcurrido y no transcurrido que lo eterniza.

Yo soy un anfibio

Lo clásico no puede tenerlo la obra actual porque lo clásico no tiene ni necesita testigos. Somos testigos porque somos actuales. Sólo un ser puede apurar la dosis necesaria de tiempo acumulado, facilitarnos la llave de la epifanía, avalar el nacimiento de lo clásico, aunque reciente. Ser la piedra filosofal que pone lo eterno en lo que toca, el dueño y catalizador de lo que hay. Ese ser es el crítico. El es lo clásico, es el que ve nacer. El "hace poco" se transforma bajo su influjo en "hace siglos".

En el discurso del crítico se acumula la fe indefinible que extracta toda la historia y pone el instante a disposición del que mira.

Es más fuerte ser dueño del tiempo de la obra que de ella misma. ¿Y cómo ser dueño del tiempo?: Negándolo, escondiéndolo, sacando al testigo de la escena.

El público es un testigo tardío, tan tardío cree ser, que siempre se para frente a una obra clásica. Cronos es la figura más poderosa del mundo occidental.

El mago tiene el poder de hacer transformaciones, es el que maneja el tiempo de la mirada del otro, el que oculta el momento de la transformación a los ojos del público.

Mediante algún artificio, su magia consiste en ocultar, no en transformar y cuando parece que mostrara, en realidad oculta. El artificio del crítico es el discurso. El crítico necesita primero de un discurso para pasar de ser un sujeto a un objeto, para transformarse de individuo en entidad, de idea en obra. (Lo ininteligible de su discurso lo transmuta en obra) Ya obra, el crítico es verdad en sí mismo.

El crítico eligió ser la obra.

Todos se le acercan, ya no a consultarle u oírle, sino a verle, a sentirle y a tocarle. El crítico es obra en tanto refuerza su estado en ocultamiento de discurso.

La obra de arte se origina en sucesos temporarios de eliminación de claves y discursos. La obra es todo lo que ausenta discurso.

No existen ni el futuro ni el pasado. Solo el presente. Y también la cultura, un metapre-

sente, una forma de pasado. Yo, en cambio, vivo en el presente. Los demás no saben quién soy. Nunca me averiguan, nunca me convocan, porque no me conocen. ¿Cómo habrían de conocerme si no les pertenezco, si no comparto esa intersección, si estoy en el otro mundo?

Yo soy un anfibio, ellos son peces, todavía son peces. Pero a veces miro para atrás y estamos juntos, nos hablamos, ellos creen que somos iguales, se aburren conmigo lo mismo que yo me aburro con ellos. A veces, bajo del cuadro que estoy haciendo, disminuyo para no caerme y entonces estoy con ellos tomando un té o hablando por teléfono. Después, como quien corre el colectivo, desaparezco y me pongo a trabajar, no sé cuanto tiempo pasa hasta que vuelvo a mi mundo, pero vuelvo tarde o temprano. Sé que hay otros que vuelven y como yo están solos practicando el presente, sin entenderlo, sin pararse para averiguarlo, buscando estar ahí, en el paraíso. Ellos en cambio esperan el indulto desde un purgatorio que se les hizo crónico, se creen capaces de alcanzar lo que es apenas un infundio, lo que no existe. Dicen: si Dios me dio el verbo y el conocimiento me hizo diferente. Aquí Dios no existe, apenas si acecha un poco en la incertidumbre que depara la proa, el borde o cercanía de una orilla que resbala siempre en el mismo sentido. Aquí no hay testigos, se muere y se nace todo el tiempo y no hay manera de olvidar ni recordar nada. Lo que ellos en realidad no saben es que los artistas y los platos voladores venimos del presente. Es verdad, compartimos una raza: La raza humana. Antes aquí en nuestros cuerpos hubo otros que se juntaron para hacernos, que se agruparon en colonias. Nosotros no somos diferentes a las hormigas o a las lombrices que se entrelazan en los criaderos, a los pollitos, basta alejarse un poco para darse cuenta, para perder las formas y los detalles y todos somos colonias de algo que se juntan no sé para qué, quizás para darse una cualidad y desaparecer de este lugar que siempre amenaza con apagarse.

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

Ética y arroz integral

Por Gabriela Francone

Quería proponer a través de estas líneas que nos detengamos a repensar algunas cuestiones en relación al título convocante: *Arte Rosa Light*, *Rosa Luxemburgo* (ver ramona 33) y en torno a debates y opiniones que en pasillos y reuniones se vienen reiterando desde hace un par de años. Coincido con quienes durante la charla de uno u otro modo aludieron a las "falsas antinomias", las "divisiones estériles" y los "estigmas periodísticos". Taxonomías que responden a una suerte de torniquete conceptual o "lógica extorsiva".

Creo que es necesario revisar las analogías fáciles y mecanicistas con las que se ha pretendido tan a menudo explicar y analizar una gran cantidad y diversidad de obras producidas durante la década del 90.

La banalidad y la trivialidad que se empeñara en desplegar el presidente en cuestión y su séquito se han vinculado en reiteradas ocasiones a una cantidad nada despreciable de producciones artísticas "consagradas" en los 90. Tal vinculación en ocasiones se ha explicitado y asumido públicamente, en otras solo susurrado.

Es a mi entender abusivo e inadecuado proponer una homologación lisa y llana entre semejante cantidad de obras el gobierno de turno la pizza y el champagne. Tal homologación postula una determinación que se verificaría linealmente en el campo artístico.

Acusar de complicidad al arte abstracto y/o decorativo, diagnóstico de serias connotaciones

por otra parte, resulta asimismo de una extrapolación reduccionista de pautas estéticas y posturas éticas que no tiene en consideración las motivaciones y determinaciones particulares de los artistas y operadores culturales en cuestión ni la amplia gama de motivaciones y aspiraciones que acompañaron el surgimiento y desarrollo del arte abstracto desde la segunda década del siglo XX a esta parte.

Por otra parte es necesario destacar que algunas de las producciones más interesantes vinculadas al Rojas no son ni abstractas ni decorativas o bien son ambas cosas y muchas más. Se hizo mención durante el debate a obras como "Navidad en San Francisco Solano" de Pombo, a Harte, a Gordin y a Liliana Maresca.

Si consideramos incluso que algunos de los artistas más destacados de los 90 murieron en 1994 (Liliana Maresca y Omar Schilliro), que muchos se alimentaron hasta bien entrada la década en base a arroz integral (ya que "la fiesta menemista" estaba en otra parte) se complica aun más la vinculación de la dieta menemista y los artistas en cuestión. Menciono este aspecto gastronómico ya que muchos consideran que el rédito económico acompañó desde el comienzo la gestión institucional.

En muchas ocasiones se menciona a Gumier Maier como al portavoz de una generación que se "llamó a silencio" y acató una suerte de prédica programática.

El texto del *Tao del Arte* no fue debatido o consensuado. Nadie firmó un manifiesto.

Creo que no se puede identificar a los 90 con

un curador y "menos aun" confundir sus personalísimas ideas y preferencias con las de todos aquellos a quienes en algún momento "bendijo" o dio lugar.

Si bien, muchos compartían algunas ideas de Gumier Maier, de ningún modo se puede considerar que sus opiniones y criterios de valoración coinciden con los de los expositores y menos aún con los de quienes a posteriori se vincularon de un modo u otro a las manifestaciones de los "90".

Asimismo sería necesario distinguir aquellas producciones inaugurales concebidas sin ningún o casi ningún aval institucional y/o valor en el mercado de la saga de manifestaciones que se suceden y prolongan en el tiempo. Tal multiplicación, por otra parte, se da casi invariablemente, siempre que una poética encuentra difusión en el medio y seduce a las nuevas generaciones. El amaneramiento o la estereotipación entonces de un gesto inicial no debe llevarnos a confundir el huevo y la gallina, la paja y el trigo.

Por otra parte, actualmente podemos detectarla en numerosas producciones "comprometidas". En la charla se mencionó asimismo esta cuestión.

Si se evalúa tan duramente el "éxito" o el aval institucional o coyuntural en los 90, ¿sería en todo caso necesario juzgar estas producciones y su inserción en el medio con idéntica severidad?

Creo que en cada caso deberíamos considerar las condiciones particulares de producción, el

camino recorrido, la honestidad, la eficacia, el resultado concreto, la coherencia etc, etc.

Somos muchos los que consideramos estéril y nociva la creciente intolerancia e intransigencia (de ambos polos) respecto de lo diverso. Además del par de opuestos en cuestión podemos hacer referencia a muchos otros en ocasiones superpuestos a los anteriores (pintores vs. tecnología, formalistas vs. conceptualistas)

Sé que esto puede ser leído como un cándido pedido de paz y amor... Prefiero en todo caso se lo recuerde como el anhelo de un poco más de "Unione e Benevolenza".

Por otra parte no quiero dejar de hacer mención a un desafortunado comentario de Ernesto Montequin en "Estertores de una estética" (ver ramona 31) respecto de Jorge Gumier Maier y Pablo Suárez en relación a la voluntad de autoperpetuarse en las futuras generaciones y fundar la propia trascendencia en una "línea dinástica". Motivación que guiaría su sostenido interés por descubrir y apoyar nuevos talentos.

En un medio tan a menudo apático y desahogado, Pablo Suárez y Jorge Gumier Maier han irradiado pasión. Y han estimulado e inspirado a tantos otros.

Quien entiende estas actitudes sólo en términos de retorno de la inversión, de rédito, adolece probablemente de un temperamento mezquino que mal puede apreciar la generosidad ajena.

Armas alógenas

Dispositivos sobre la Escuela Argentina - Bellas Artes

Armas alógenas

Disparos sobre la *Escuela Alógena* -balística anescolar-

Por Singapore Charlie - Isabella Nu

U n momento de la alogénesis fue el encuentro con la palabra *alógeno*, momento muy previo a la (an)escuela y en función de un dossier de prosas *anormales* al que llamamos *Alógenas Escrituras* (tsé=tsé 7/8, año 2000). Luego, cuando suponíamos que casi ningún escritor había utilizado esa palabra, encontramos que Severo Sarduy, en uno de sus ensayos sobre cosmología, la usa en dos ocasiones: *experiencia alógena* y *elementos alógenos*. En ambas refiere a un borde exterior, algo (*aliquid*) venido del *otro lado* (Irán, Babilonia, Uruguay, Ezpeleta), incluso un *lado B* si se diagramatizara el zonul en términos de disco grafías (y en la EA abundan disconautas). Primer azar que señalaba una deriva conducente (por desbrujulada), para aquella ocurrencia editorial, tanto por hacer pasar a Sarduy como por la constelación de acepciones que sobrealineaba, luego por su vínculo afuerigera con la literatura, en vaivén con un modelo cosmológico de flashes y torbellinos. De paso y gracias a la oberturística o galaxema, se relativizaba la solemnidad y gravedad de todo *aparato textual*, por la vía que elide incluso *lo literario* a favor de *otra cosa* que literatura, sea el alien clasebólico o bien el *algo*, como *algo=x*, según la ecuación que define el *acontecimiento* por un *consumo de cantidades intensivas*, es decir de algos o algas, lianas, hongos. Paralelamente se rociaba nuestro suelo del sentido con la frase-relámpago de Virginia Woolf: "¿Quién habla de escribir? El escritor no, lo que le preocupa a él es *otra cosa*".

> De la banalidad de las etimologías que alguna vez expusiéramos, siempre nos quedamos con las que esquivan o matizan la equivalencia establecida a partir de la raíz *allos* = *otro*. Una enumeración a barajar daría: *allogen*: de tierra extraña; *alloiosis*: cambio, variación; *alloios*: diferente, malo (tan pronto de una manera, tan pronto de otra); *alloglossos*: de lengua extraña. Por medio de este despliegue de acepciones íbamos eludiendo las versiones que sobreelevaban y solemnizaban la variable del *otro* y el *extranjero* según modelos de sesgo dialéctico-gnósticos o romántico-hegelianos, más sus figuraciones topológicas de adentro-afuera, interior-exterior, centro-periferia, y toda su agonística enajenada y su tour de la negatividad encarnada en epopeya histórica, cuando el *ser-otro* es el *bildungsroman* de lo alienado. Alienígena sí, Sun Ra y Roky Erikson sí, pero no sus efectos dialéctico-formales a través de sus proyecciones siglo-xx aún en empresas de carácter tangencialmente alógeno como el *neoísmo inglés*. Por otro lado la relación *Lo Mismo / Lo Otro* postulada desde la cosmología platónica del *Timeo*, tampoco es bajo ninguna de sus extensiones un movimiento que comprenda el de nuestro *allogen* individual. La noción de *lo otro* siempre parece tender a un polo sustancial o formal (como en la antropología estructuralista), como si se satisficiera con la fijeza de un nivel asignado o adquirido, como si el problema no fuera más bien el de la *perpetua variación* (*alloiosis*) que sobrepasa toda meta que no sea la variación misma.

> Para apartar la pincelación dramática de separación o *monstruo*, el alógeno aterrizado en la EA no aparece como extraño a la materia y al mundo, sino adherido al pulso de un improvisado *contrato venéreo* (Michel Serres), según las alzas y caídas de un *saber voluptuoso* (economía política acéfala: *fluxus*) que implica asimismo una bioquímica del pensar, una gnoseología arrojada del *contacto* (tercertipeos al azar de *dado*), sin las neurosis de la ruptura y separación, que luego vendrán a operar todas sus síntesis suplementarias de la conciencia o todos los sacrificios teológicos de lo real. Este *contrato venusino* cimbra desde otro lugar que el de un conocimiento producido desde el exterior como *dominio* (exterior siempre por encima de lo que se conoce, *episteme* o *logos*, incluso *ironía*) y parte a cambio de un vínculo inmanente con la *escamación extranjera* (Viel Temperley) desde una experiencia de *afuera* de inspiración blanchotiano-deleuziana: afuera no exterior ni interiorizable y por lo tanto nunca referencial (ni designable en un estado de cosas ni manifestable en un sujeto), pura posición de borde intensiva o *punto sensible*, en perpetuo *debordeir*. Vaivén de un moebius que goza de sus raros pactos con la demonología de unos lados B que no se definen por oposiciones a reacción sino por *líneas de afuera* insistentes o *lados C*, el *lado ciego*, ya que incluso convocará una *gnoseología del tacto* en desmedro de las de la vista. Se trata menos de ver que de *entrar en la corriente*, inmersión lodienta o asterista que podrá invocar el afuera extático de Perlongher, el de

Roberto Piva, en tanto la EA exhuma, a partir de sus miembros y de un colectivo específico (el GiOm), las experimentaciones de poetas y artistas que encontraron en toda física una extática, una manera vivaz (antes que *hundi-da*) de evaporar nuevas corporeidades bioquímicas o heterogénesis físicas. *El desbordamiento sólo es válido como objeción contra quien no tiene derecho a él. Y casi todas las pasiones no han sido difamadas más que a causa de los que no tienen bastante fuerza para usarlas en su provecho* (Nietzsche). Lo mismo podría decirse con respecto a los usos de ciertas drogas y las aperturas acefalizantes que permearían, en función de una mayor riqueza de extracciones. No el *pathos* de un extranjero como ruina separada que ya ni actualiza, sino el del voluptuoso como usina conectista que produce realidad. En la medida de lo actualizable suscitará derivas tangenciales a las de lo *occidental*, *demasiado occidental*, listo para aliarse a todo tipo de *mixturas bastardas*, a elementos anfibios como la *tribu Dogon*, que disparara a Philip Dick directo a Sirio, o al mismo Perlongher por la vía del ayahuasca hacia la selva vegetalista: "... la consideración de la poesía como éxtasis cava un zanjón tajante con relación a las jergas adocenadas de la crítica". En ese zanjón brilla el lodo estelar de *Thálassa*, nuestra alógena drukpa.

> Hay una acepción que también goza de esta cuerda, la de *álogon*, como *falto de discurso*, *sin logos*, la contraparte de cualquier argumentación lógica con base en los principios de identidad y no-contradicción. Por

Armas alógenas

Diagrama de la relación entre el alógeno y el feto

supuesto que este *álogon* también acabará refiriendo a lo inarmónico y sin gusto, es decir a lo *incivil*, a lo que proviene de los bárbaros desdeñados por los ciudadanos de la *polis*. Con el Georges Bataille más sugestivo los llamamos *acéfalos*, justo porque se trata de una apertura sin cabeza o sin referencia a un logos individual o social. "Abstracción de toda gravedad ... Movimientos sin cabeza", escribe Henri Michaux en su *Movimientos* de 1967, como en una bajamar ecoica de sus conversaciones con Bataille. El alógeno entonces bien puede ser sospechado de acéfalo (tanto más por Henri Michaux), de donde la EA, como anescuela que sigue ese *flux*, pasa por los primeros 14 meses (Octubre 2003), de la fase uno de acefalización vía el *álogon* ejecutado como pulso pírrico, irregular, sin corrección en espondeo (o diría Lezama Lima: un *sistáltico coronado*). Y por cierto: concurrente azar que se llame *pulso pírrico* al del feto o al del recién nacido, con lo cual se declara el devenir feto del alógeno neonato (y *Foetus* canta).

Por otra parte si el *álogon* en matemáticas designó la relación entre dos magnitudes incommensurables por oposición a las relaciones de cálculo y medida entre números enteros, seguimos por la vía que desembocará en los irracionales de Leibniz y más tarde en los fractales de Mandelbrot o en los modelos de las turbulencias de Serres. Pero esto sería volverse demasiado escolares cuando lo más importante como *gexto* inicial, consiste en marcar una *línea de afuera* con respecto al escrúpulo profe-

soral e institucional, a través de un golpe anescolar de tipo *extitución*, capaz de entrar en relaciones de contrapunto y autovalidación con respecto al paideuma occidental de lo legible/decible en términos de *formación*, contrapesos de una fuerza instituyente sin referencias a los problemas-tipo de cualquier *menú a la institucional* (cánon / anti cánon; baja cultura / alta cultura; '80 / '90; todos por igual problemas de alta cultura universitaria).

> A cambio de esas alturas y durante la primera fase 2003, la EA puso en órbita -pero al ras del suelo- el primer modular de su programa alogenizante dando cabida a diversas intervenciones, una de las primeras la charla ufológica y muestra de arte visual de Benito Laren, luego la instalación y prueba de la *Dream Machine* en un evento propulsado por el GiOm (*Grupo de investigación de los 8 minicerebros*), evento al que adhirió el TOPY (*Thee Temple ov Psychick Youth*), luego el primer seminario abierto del NIAEPBA (*Novísimo Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires*) a cargo de Rafael Cippolini, más las performances y fiestas de las que participaron desde Héctor Libertella hasta Manuel D'Onofrio o Roberto Echavarrén, Damián Tabarovsky, Gabriela Bejerman, Lola Arias, ná Khar Elliff-ce, artistas visuales como Cecilia Szalkowicz, Guillermo Ueno, María Delia Lozupone, Dina Roisman, Julián D'Angiolillo, luego el inicio de las investigaciones psiconáuticas del GiOm, con 20 miembros hasta su muta y atomización más

reciente, más los cursos y talleres irregulares de cada fase, dictados por coordinadores que van de Gonzalo Aguilar a Walter Cassara, Rafael Cippolini, Reynaldo Jiménez, Romina Freschi, etc. Este *hormiguelo vasto* no busca otra cosa más que potenciar las *síntesis de heterogéneos* propia de la EA, hasta lograr la combustión heracliteana que nos encuentre desparramados y voltaicos en algún desierto ofítico.

> Por otro de esos bordes que la Escuela Alógena pule y embarra con fruición, mantiene sus relaciones de conexión y espionaje, a veces afinables y otras disonantes, con propuestas interactivistas de guerrilla mediática como las del *neoísmo inglés* vía Stewart Home: *Neoist Alliance*, en actividad desde 1993, en una línea de intervenciones mediáticas situacionistas, un *fluxus punk*, con *Luther Blisset* como el nombre colectivo que los aliados utilizan a modo de participación conjunta en esa *fuerza anónima*. También se puede anotar nuestro vaivén con otras tribus cercanas al neoísmo del estilo AAA (*Association of Autonomous Astronauts*) bajo el apuntalamiento de John Eden, con su plan de 5 años (1995-2000) de formar comunidades en el espacio contra todos los planes hegemónicos tipo NASA, una de cuyas fases fue denominada *Dreamtime*, en relación a procesos de experimentación de nuevas formas de viaje espacial, relaciones sociales, sexuales, artísticas, en comunidades de *gravedad cero*. En resonancia con la AAA aparecen también todas

las ramificaciones de fines de los 90 del tipo *Turbulence*, su publicación *Turbulent Times* y las líneas de estudios en psiconáutica y psicogeografía, emparentables en algunos aspectos a la geofilosofía deleuziana que fue encarada puntualmente en cursos de la EA, más los trabajos psicogeográficos de Lucio Arrillaga en Tandil hechos para el NIAEPBA. En raros contrapuntos con estas derivas, se cuecen también los vínculos de miembros del GiOm con los cultos espermognósticos y ofíticos contemporáneos, vía Aleister Crowley o Michael Bertiaux y sus *estaciones de transmisión*, que son en realidad cada uno de los grupos de experimentación cáltica dispersos por el *Akasha*. Durante el evento dedicado a la instalación y prueba de la *Dream Machine*, intermitieron aquí-allá las céulas-ovni de integrantes de la *Golden Dawn* vernácula, más prácticos de las vías reversivas de magia sexual *bōn-pa*. Muy pronto la página web ALLOX, como *casa colectiva*, envolverá cada una de estos módulos de piración y tanteo. Por todas estas alianzas y por las que (no) vendrán, es bien elocuente que la anescuela no pretende ocupar una posición de *competencia* del tipo *extensión universitaria* alternativa. Los que concurren aceptan y potencian el aspecto de puro *gasto* que tiene en tanto extitución maniática.

> Otra dentición reciente (por alardear con la dentadura) pasa por un grupo de disonantes transatlánticos, *Saturn Research*, que propone en asociación con la EA un arco de investigaciones y prácticas que empalman y

relanzan las exploraciones de *Sun Ra* a través de su *Intergalactic Solar Arkestra* (aquí retomadas libremente por bandas tan disímiles como Reynolds, Audio das Poly y Stimu) combo de *free jazz espacial* que también mutaba, según el plano investigado, en *Astro-Infinity Arkestra* o *Myth-Science Arkestra*. Se trata además de editar los informes de su archivo *Infinity Inc.*, en donde se detallan sus vínculos ódicos con las razas del *África interior* (aunque del *espacio exterior*, según Sun Ra, y sobre todo de Sirio B, según los Dogon), la raza negra venida *del otro lado del mar*, los *Zangbetos*, es decir la recuperación negroide del afro-gnosticismo de filiación egipcia, que luego fuera el hueso de la película *Space is the place*, protagonizada por Sun Ra, puntapié para el disco-glam negro de los '70 (a su vez una directa invitación y provocación al seco marxismo los *Panteras Negras*). Y es justo en este mismo Chicago clasebólico de la *Solar Arkestra*, que este *psi-fi* de color contagiará las experiencias de un poderoso sincretismo haitiano-esotérico, el vudú hermético de Michael Bertiaux con doble sede en Leogane y Chicago. Se activará desde entonces la orden iniciática que sigue hasta hoy, lunes, transmitiendo y sintoniando cual Radar de Arecibo, *La Couleuvre Noire*, más sus numerosas logias internas como *Les Faiseurs de Zombis* y la valiosa documentación ritual del *Monde Squeletique*, llevada adelante por los hechiceros *Zobop*, instructores de dos miembros del *Saturn Research*. Pero los disconautas de este

combo y sus puntos coordinados alógenos no se detienen ni en Sun Ra ni en Michael Bertiaux y pasan, como nautas del disco que son (máquinas del tiempo), a la edición de la experiencia punk-psicodélica de garage de mediados de los '60, previa a su codificación hippie (en la línea de rastrillaje de Julian Coppe): The Sonics, 13th Floor Elevators, Standells, Electric Prunes, The Seeds, Chocolate Watch Band, MC5, The (Psychedelic) Stooges, más un seguimiento de las *casas colectivas* del tipo *Trans-Love Energy*. Y todo esta hipérbole para confrontarla a la apertura actual de la experiencia *squatt* contemporánea tanto como a la de las comunidades de red y colectivos artísticos, siendo aquella una de las primeras pruebas de comunidad abierta urbana articulada por John Sinclair, fundador a su vez de los *White Panthers* (el espejismo blanco y rocker de los *Black Panthers*), manager de los eléctricos MC5 y creador de un informe muy precoz, de 1962, *The realization of Peyotemind and after*. Así es que el *Saturn Research* también se inyectará a ALLOX al subirse ésta a su red astral o al bajar a su basura coprolálica, integrando el proyecto editorial conjunto de ciencia ficción contragenérica por autores contemporáneos: *El Rayo Rosa*. Así la EA, en su vaivén temporal, también rebotará con diagramas de comunidades abiertas de otros *minutomundi* para dar volumen y electricidad a la suya.

> Tampoco se trata de plantear un dualismo a otro nivel -diría un polemista monista- el

borde exterior fluctuante y libre frente al interiorismo de un principio de realidad inoculado por el orden del trabajo, sino de trazar unas lindes bien tangibles, al punto de crear unas posiciones *anómalas*, no por eso romántico-oceánicas ni solipsistas, un extranjero *setita* con su separación disyuntiva o fantasmática. No se trata de alógenos ensimismados sino de constructivistas en sentido difuso, o más precisamente que abrevan en un *furor constructivo*, porque todo es cuestión de experimentación por *prepotencia de azar* antes que por *dedicación exclusiva*. Así a medida que se construye e inventa el aparato, es tanto lo que se indetermina como lo que se determina, tanto lo que crece hacia lo informe como lo informado. Justo por eso no se trata de pertenecer a nada, sino de resonar con unos índices de horadación del sentido que a la corta inseminan una *larva de insignificancia*, larva que va y viene frente a las narices de la significación. Lo que insiste, a cambio de estilo o estética o política o saber, es un *ethos variable* (musical y pangimnasta: *atletismo de la sensación*) contra la supervisión de uno mismo por las glándulas regulativas y a favor de las vegetativas: en la EA no se le teme a la levitación ni al trip erotocomatoso.

> ¿Por qué las *armas* (*Armas Alógenas Uno, Dos*, etc.: los titulares de algunas de nuestras intervenciones)? Para reafirmar este proceso que aparta las nociones facultativas del trabajo en relación a herramientas y ob-

jetos, en toda esa imagen que se da del arte y la literatura la enseñanza del primario al terciario, para dar cuenta hasta qué punto para quien escribe o hace música, lanzarse fuera de sí y sin demasiada vigilancia y siempre tan impuro según las dosis, es volverse uno mismo un arma, un proyectil, un objetil proyectado hacia afuera. Y también porque tiene que haber una muta de herramienta en arma para que haya *acción libre*, sobre todo porque hay tiros en la cabeza, en las vértebras, en las yemas, tiros que no se detienen. Y para montarse a esos disparos es bueno un adiestramiento en *balística performativa* (seminario de la EA): acciones sin centro ni objeto que pongan en contacto con las *potencias* (las *divinidades*, diría Perlongher), que es lo mismo que decir *velocidades y fuerzas*, porque además el arma, al contrario de la herramienta, mantiene relaciones directas con el *pathos*. Pero tampoco nos hacemos ilusiones: nadie es alógeno y nadie pretende serlo, simplemente se pasa una temporada en un *fuera de campo*, luego alguien garrapatea algo (*algo=x*), curso, performance, máquina, y sigue. Se va de umbral en umbral como en esos fantásticos cuadros de Burroughs traspasados por un disparo de una 9mm: un elemento de balística atraviesa el marco y continúa, se traspasa así cada frontera, cada superficie de registro, en función de unas síntesis aún más disparadas, es decir cada vez más ricas, más cercanas al corazón móvil, no siempre remoto, de una metamorfosis y de un infinito en acto.

> Si acaso volviera la moda de preguntarse por lo político como dimensión suplementaria, entonces por el compromiso o el realismo como sus herramientas (¿alguien escuchó algo?), la EA bien podría ser el antro del descompromiso y la reacción. A la vez que sirva de invitación para quienes ya pueden desenscarse de las pantomimas de la clase ahorrista movilizadora, de la militancia folk y de los intelectuales que por ese bonus de *conflicto* le dan crédito a su visa de intelectuales como *acto de vigilancia*, de *denuncia del poder*. En cambio el tipo de movilización que cambia las relaciones en juego es la toma concreta de espacios, pero una toma amorosa y embriagada, no momificada por la amargura supervisora y polemista (el vivir molesto y molestado), en cambio toma afectiva a través de anescuelas y extituciones venéreas, interactivismo, incluso a través de variantes como las que se gestan en la Patagonia, un tipo de *neorruralismo okupa* llevado adelante por nativos, tomando tierras fiscales o parcelas de grandes propietarios. Y desde ya esto viene ocurriendo mucho antes del 2001, en una línea por completo apartada a los avatares de la Casa Rosada o de los magros intereses de clase. Es decir: la relación *arte-política* que pretende re-editarse desde esa fecha, pensada desde el campo de la especulación simbólica, puede ser la basura enterrada en la Patagonia por los *campus* de EuroAmérica y aprovechada por quienes sacan provecho económico de ese devenir universal de la *mala conciencia* (y de la *buena* también).

Así como Borges sabía que la cuestión del *escritor argentino y la tradición* era un tema apto para desarrollos patéticos y retóricos, o que el culto argentino por el *color local* era un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por *foráneo*, la pregunta por lo político hecha de manera tan retórica como imperativa (por localista), como si al fin algo nos salvara de ser artistas, puede terminar cumpliendo los mismos requisitos euro-nóbeles (y a ponerse los suecos), satisfaciendo el mismo formulario, cuando en realidad el juego, la conspiración, pasa por la toma de espacios sin consenso institucional de ningún tipo. Más allá de esto puede volver la superstición de creer que si un escritor o un combo artístico utiliza la lengua y los temas de la clase obrera, tiene necesariamente las posiciones de esa clase. Tesis perfectamente idealista que vuelve a escena a través de anacrónicos expertos en *baja cultura* europeos, la tesis menos política que pueda sostenerse y que rebatirían desde Badiou hasta Negri, ya que nunca es suficiente un *estado* de clase o de minoría para tener una posición revolucionaria (ser gay, lúmpen, obrero, heroínómano o alógeno). También sabemos que el arte nunca deja de ser una política (del deseo), y en este sentido ya no puede denominarse *política* a un tipo de reflexión lineal que no hace más que leer el estado del arte en función del estado de las relaciones públicas (*kindermarxismo*), de donde también nos desmentimos a nosotros, ya que bien se pueden adivinar núcleos de creación en las instituciones mismas, como atomi-

zadas *células despiertas*. Pero la EA, entre otros emprendimientos que tienen lugar en Buenos Aires, es un espacio tomado por heterogéneos que no aspira a ser sancionado por una entidad supervisora o por un discurso suplementario (sea de minorías exclusivas o de grandes estructuras molares), y eso ya es suficiente sostén desde su producción misma como *exceso* o *fuerza excedentaria*. En la anescuela y en otros disparos afines, tenemos una comprensión vivaz de lo político como práctica inescrupulosa que compromete a los cuerpos y a la inteligencia *aquí*, sobre esto (y no para decir *esto es así*). Más que proponer objetos de estudio o temas de debate por sector, se trata de montarse a los efectos alcanzados por modos de percibir y maneras de habitar el entorno, modos de existencia y de producción material (o de proliferación material y no de proliferación significativa) que son políticas en acto: *performance*. Lo que al contrario resulta curioso, es por qué los que vuelven a preguntarse con tanto ahínco y retórica metacrítica por la relación *arte-política*, son mayoritariamente empleados de fundaciones, de suplementos culturales y universidades. Tal vez sea la pregunta por excelencia de *los iguales* ante el saber, de los asambleístas del *ágora*. Y no es anti-intelectualismo, más bien lo contrario: sabemos que los asambleístas son los auténticos *soldados*.

> ¿Cabe experimentar y pensar afuera de cualquiera de esos cuatro ejes (fundaciones, escuelas, medios, universidades)? La pregunta es retórica y sin embargo la respuesta será ambigua o una intervención directa, sin estri-

dencias, más bien insistente. Requeriría además de algunas apostillas a la cuestión del *dinero* y los asalariados. Pero de existir ese afuera sería uno de los umbrales que horada siempre la *alógenes*, sin jugar a los ingenuos ni a los bárbaros, cuestión de no terminar en una *internacional americana* a lo Barbie ni en un neo-primitivismo surreal a lo Borda. *Habrà que investigar*, pero ese sujeto que cada vez se planta como docto anhedónico (soldado de las cuatro pirámides), es la misma y eterna Radioemisora Consigna sin ninguna intención específica, salvo que a la corta se interseca en un punto con otras y supuran un quiste, un *punto de subjetivación* a cambio de una *punta de máquina*. Como tal, habrá que saber cómo y cuándo mirar de costado a esa foto de 4x4 que nos habla desde siempre (¡pero son nuestras glándulas!), hasta ya no escuchar nada de lo que dice, hasta empezar a balbucear algo, ahí donde se empieza a *estar en la luna*, se tiene así un primer *devenir alógeno* en su mismo medio regulativo. Y cualquier profesor o jefe no soporta el murmullo, menos aún la risa. Pero la EA viene justo de ese murmullo y de esa risa.

Contacto (tercertipeo) para sondeo de cursos, charlas, fiestas, performances:
eal@abaconet.com.ar

"Decepcionar es un placer. Y no es que gesticulemos para parecer locos, nos volveremos locos a nuestro modo y en su momento, sin necesidad de que nos presionen."
Kenneth Anger, entrevista para *Black Pearl*.

La muestra de los restos estropeados

Reflexiones naturales, 26/8 al 2/9.

Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Rosario

Por Homs

Hubo un tiempo que fue hermoso... entonces todas las especies, en la vastedad de sus instintos, disfrutaban de sus correspondientes junglas en divina libertad.

Alguna vez, ¿existe manera de remediarlo?, aconteció la muerte.

Pero después de la vida, en algunos casos, hay taxidermia.

Estopa, madera, químicos y la piel original a modo de un sólido todo.

Eternidad aparente, más ...

después de la taxidermia, ¿qué?

Las piezas rescatadas del Museo Provincial De Ciencias Naturales Ángel Gallardo de la ciudad de Rosario podrían darnos su parecer al respecto.

Junio del 2003. Una marcha de estatales sale a la calle a reclamar por un ajuste salarial, la marcha se detiene frente a la Facultad de Derecho de la U.N.R. donde no han suspendido el dictado de clases y las bombas de estruendo arrojadas desde el techo del museo, a la vuelta de Derecho, causan el desastre.

El museo de Ciencias Naturales con sus maquetas de presente, de referente de similitud sin los peligros del tiempo real, se prende fuego.

El incendio arrasa con una gran parte de la colección de trece mil especies taxidermizadas, además de una biblioteca todavía no inventariada y casi todos los archivos.

A modo de evidencia de la pérdida, en el Centro Cultural Rivadavia, se exhibe una parte de las piezas rescatadas del siniestro.

El hiperrealismo de las bestias chamuscadas causa un efecto de comedia dadá, de escenografía excelsa de película maldita. Sustancia mordida por las llamas.

El pequeño monito carayá trepando por la rama, mascota del Señor en la tierra, interferido por una ráfaga naranja de pelota de goma derretida. A continuación el rincón de las aves tropicales heridas en sus plumajes. Guacamayos, tucanes, loros habladores, brillantes en una parte del cuerpo, y en la otra, opacos. Dislates de naturaleza trastocada.

Tortuga marina calcinada y un camaleón imperturbable a todo lo que signifique color.

Un achicharrado monitor de pc, cuadros de la evolución humana, una lupa binocular cubierta por cenizas.

Alambres retorcidos sobre tablas negras o pedazos de madera entre piedras a modo de base son, en realidad, restos de pequeñas aves volatilizadas y no conjuros africanos contra males mayores.

Una vitrina contiene al estropajo que alguna vez fue, según el cartel, un "cisne imperial europeo".

Y hay más émulo cuasi derretidos, una garza mora, un oso melero, un carnero.

Un dromedario con todo su cuarto trasero desintegrado es la apoteosis, la coronación. El fin de una muestra que no debió haber existido.

TEATRO + PINTURA + FOTOGRAFIA + MUSICA + MEDIOS

ESCENAS DE LOS

'80

www.proa.org

LOS PRIMEROS AÑOS



PROA
FUNDACION

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

"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

Fundación Descartes

LUN A JUE DE 17 A 22

Billinghurst 901
4861-6152

Mendoza arde que te arde!

Sobre el *Primer Coloquio de arte latinoamericano, gestión cultural y medios de comunicación*, Mendoza, 31 de julio, 1 y 2 de agosto de 2003.

Por Eleonora Molina

Con la participación de más de 500 asistentes del país y del extranjero se realizó en Mendoza el "Primer Coloquio de Arte Latinoamericano, Gestión Cultural y Medios de comunicación. Integración de la diversidad en el marco del Mercosur". La anfitriona fue la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. El decano Lars Nilsson, la Secretaria de Extensión Liliana Bermudez, la Secretaria de Posgrado, Silvia Persio y otras autoridades académicas y financieras. Coordinación general: Lic. Graciela Distéfano..... (etc) aquí falta mi crítica que esta vez será cortira pero filosa.

Primer día. Jueves 31 de Julio

9:00 Acreditaciones. \$5 estudiante.

10:00. Acto inaugural. Hay dos locutores!! Homénaje a Arturo Roig, Docenté emérito de la Universidad Nacional de Cuyo que incluye:

-Palabras alusivas.

-Cuarteto de Cuerdas.

-Soprano y guitarrista (la soprano tiene una túnica que debe ser del altiplano, pero se parece mucho a las del "Clon" y lo combina con zapatos tipo borcegos??!!) Canta a las 9 de la mañana!!! Qué coraje!!! Composiciones mexicanas, brasileñas y algo más...y claro el coloquio es de arte LATINOAMERICANO. Quinteto de vientos. Allegro.

10:30. Apertura Oscar Zalazar (profesor de Filosofía) presenta a Arturo Roig. Sigue leyendo...

10:45 Habla Lars Nilsson. Decano de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo.

"...los latinoamericanos hemos sido favore-

cidos por la diferencia y ahí la riqueza de tres continentes: precolombino, inmigrantes y esclavos africanos. De allí, la riqueza. Diversidad en el otro, Inmigrante. Crisis y búsqueda de sentido... sigue leyendo...

Termina diciendo en su castellano-internacional: "Los mejores y más acertados cuestionamientos se han producido en tiempo de crisis, momentos en que se ha desarrollado arte" Muchas gracias.

Aplausosssssssss!!!!!!!

Receso, cafe! Y vino!!!! A ésta hora?? Con qué necesidad???

11:30 Primer Conferencia: Presentan los locutores!!!!

Mesa conformada por: **Prof. Arturo Roig**, la Senadora Nacional por Mendoza **Martita Perceval (Profesora en Filosofía)** y **Oscar Zalazar (Profesor en Filosofía)**

Comienza Arturo Roig: Necesidad de una segunda independencia. Rostro personal y no prestado. Resolver nuestros propios problemas sin dar vuelta la cara la mundo.

Rescató la Vanguardia Latinoamericana (ímpetu de Brasil).

Se declaró antropófago. (Arturo Lecter Roig) Polémica: Arte puro o impuro??? De Justino Fernandez. Llamó a re-leer a Justino. "El arte verdadero es el impuro"

EL pintor piensa imágenes ---> conceptos que impulsan a la Filosofía.

EL arte como lenguaje ---> la poesía. Termina diciendo: "El arte es un barco en el mar, no en el astillero" y agrega, "...donde el mar es la realidad sin deducir su curso..."

Aplausos!!!!!!! Porque lo que importa....

12:10. Locutora: Lee curriculum.... A continua-

ción palabras de la Senadora Marita Perceval. Entre lo que lee y lo que ya sabe (que no es poco) esto anote:

"Necesitamos una acción cultural que promueva trabajar sobre opciones constitutivas, ya que esto permite revisar objetivos evidentes y ponerlo en las geografías de lo posible y lo deseable. Dejar de lado el culto al personaje para mostrar políticas cultas pues hoy, existe una mutación de lo creíble en nuestros países latinoamericanos de la mano de la crisis y la pobreza. Existe un Mercosur después del 11 de septiembre que debe mostrar sus ventajas competitivas como zona de paz"

Concientizó la falta de organización para el presupuesto de Cultura. Y comparó a esta con la Cenicienta "...un zapallo la esperaba afuera, mientras en el salón central se realizaba el gran banquete de aquella fiesta que privilegió a unos pocos"

Ultimo encuentro de países del Mercosur se planteó por primera vez el tema de la Cultura y ésta ocupó el 4to. Lugar.

Y terminó diciendo "Necesitamos co-diseñar "cultura" como "dignidad" que inhiba la brecha de desigualdades y asumir el desafío de una cultura para todos" aplausosssss.....

11:30 Locutora presenta a **Oscar Zalazar** ---> jóvenes filósofos de Mendoza

La crítica de arte y la propuesta de un proyecto de pintura regional

Comienza diciendo: "Cada uno es el autor de su propia vida..."

Y agrega....quedarnos sólo con la estética sería una desidia reduccionista para apreciar el arte en su conjunto.....Aporte de la tradición??? Marta Traba. Problemáticas regiona-

les aun no escritas. Propuestas de los artistas de 1915. Aplausosssssssssssssss...

13:15 Locutor presenta a **Justo Pastor Mellado. (Chile)** catedrático, investigador y crítico de arte, curador Bienal Mercosur.

Historia, curatoría y crítica: una articulación diagramática.

Reflexión sobre la musealidad. Encuentro de Azunción y Valencia. Dice Grishtain, en vez de Grinstein!!! Con qué necesidad??? Leer la constitución: Contribuir + cumplir.

"es necesario que los poderes públicos cumplan los compromisos ya contraidos en la constitución simplemente haciéndola cumplir." Poder público aportar para una sociedad local

Musealidad - enseñanza - crítica

De la indolencia a la acción.

Ramona y Trama!

Arte fad-food para curadores ansiosos!!!! (si habrá de eso!!!)

Búsqueda de "microdifusión" de proyectos editoriales, clínicas, colectivos.

Proyecto ---> rol del archivo. Micropolíticas que arreglen las fayas de la macropolítica. No se puede hacer historia sin archivo. Universidad - Musealidad - Crítica.

Conservar ---> Archivo y laboratorio ---> articulados

El Museo no puede ser un centro de endogamia. Curador no es promotor ---> es productor de historia. Aplausosssosssssssssss....

-Me acerqué para saludarlo, y además para pedirle me autorizaba desgrabar su conferencia para publicar en ramona. Me contesta:

20:00. Espacio Contemporáneo de Arte. Inauguramos una muestra: Mario Ferrón, Mariano Fiore, Victoria Arroyo y yo.

22:00. Cenamos parrillada en "Estancia La Florencia" (Carlota Beltrame, Marcos Figueroa, Ariel Etchegoyen, Mimí Pelbach, Laura Valdivieso y Miguel Gandolfo, Paula Toto Blake, Matías Cuevas, Mariano Fiore, Mario Ferrón, Victoria Arroyo, Emilio D. Miler y yo)

1:30 Winer bar.

3:00 La Reserva. (bar-restó-gay)

Tercer día. Sábado 2 de Agosto

9:00 No hay nadie...

Se va llenando el Auditorio, la cara de la gente habla de lo que hicieron anoche. El auditorio está repleto de gente, más de 500 dicen...

10:00 Locutor presenta a Kevin... Temario: **Descifrando la globalización**

Empieza diciendo... Gracias... tengo algo de vino todavía en mi cabeza... y agrega:

"no resulta nada fácil hacer grandes declaraciones sobre cuál es la función del arte contemporáneo o cuál debería ser, más allá de subrayar su marcha inexorable hacia el mercado o la definición de las prácticas legitimadoras siendo que la cultura es el cuarto negocio mundial". "Sus pautas de comportamiento como empresa incluyen el poder de confundir y la elusión de la responsabilidad de clarificar" sobre el discurso que plantea y la problemática que éste genera.

Citó a Edward Said señalando: "lo único que puede hacer el pensamiento con el poder es oponerse y posicionarse con inmediatez ética en el lado del Otro, de esos otros que componen la mayoría de nuestro mundo". "Sin embargo", agregó Power, "el arte se encuentra con frecuencia en el lado erróneo: decorando habitaciones,

adornando bancos, llenando museos o proporcionando cháchara cultural".

Llamó a revisar y deconstruir los discursos, a reflexionar sobre todo lo que ya hemos oído, especialmente aquellos discursos políticamente correctos y a "establecer una relación dialógica entre arte y vida, lugar ideal para las prácticas, para pensar en cuestiones importantes desde las intimidades de la experiencia". "Lo contemporáneo", afirmó Power para terminar, "se ha convertido en un terreno contradictorio y discontinuo, y ahí es precisamente donde reside su reto y su fascinación". Aplaussssoooooosss

11:00 Se leen las conclusiones.

13:30 Finaliza el Coloquio.

La gente comienza su rauda retirada, Kevin no puede llegar a la puerta de salida, la gente lo toca, lo abraza, lo felicita, le quiere dar una carpeta, un CD. Carlota Beltrame lo toma de la mano y comienza la retirada de la mano de Miguel Gandolfo, él lo rescata, lo sube a su camioneta Peugeot Roja, Carlota dice: - suéltelo, suéltelo, suéltelo!!!!!! Y agrega: cómo habra sido Gandhi!!!!-

Llega gente de la prensa local con cámaras y micrófonos, emisoras de radio, todos buscan a Kevin. Pero ya es tarde, Kevin no está.

14:00 Almorzamos en casa de Matías Cuevas, la conclusión del coloquio: "Parece que después de todo lo local y lo global pueden coexistir!

Brindamos con vino... jajajaja/// jajajaj/// aja

Dossier.

Kevinito, te puedo tocar???

Estas fueron algunas preguntas que quedaron sin contestar luego de la conferencia de Power en Mendoza. La modalidad de las preguntas

era a través de papelitos que el público acercaba a la mesa del disertante. Como todas no fueron leídas nosotros rescatamos algunas y otras fueron tomadas del murmullo de la gente. Otras en cambio son de nuestra autoría. Si al leerlas tienen más preguntas o dudas acerca de lo propuesto, pueden escribir a: kevinito@yahoo.es. Kevin personalmente las contestará. A continuación las preguntas:

¿Qué hace un alumno de arte en una Facultad?
¿Qué consejo le darías a un alumno de arte?
¿Cómo generar mercado en una sociedad como esta?
¿Qué función tiene el artista contemporáneo dentro del mercado del arte?
¿Los centros y las periferias pueden coexistir?
¿Si te paso un papel no me hacés el boceto de mi próxima obra?
¿Rompe las reglas o llevamos escuadra?
¿Mina HB o B?
¿Lápiz o portaminas?
¿Trincheta o sacapuntas?
¿Pc o Mac?
¿Betacam, VHS o DVD?
¿Digital o analógico?
¿Duchamp o Beuys?
¿Digital o artesanal?
¿Local o visitante?
¿Identidad o Universalidad?
¿Arte popular o arte culto?
¿Martín di Girolamo o Jeff Koons?
¿Adriana Verejao o Marcela Astorga?
¿Mónica Van Asperen o Rodrigo Alonso?
¿Leemos o aprendemos?
De memoria, vale?
¿Alumno de Facultad o chico de taller?
¿Colores tierras o fluo?
¿Qué te pareció la montaña, pesa o molesta?
¿Civilización o Barbarie?
¿Damian Hirtz, Nicola Constantini o la vaca de Estudio Abierto?
¿Femenino o Arte Macho?
¿O Village people?
¿Lo podemos tutear?
¿Austin Power o Colin Power?
¿Austin, Colin, Kevin, cuál de los tres es Power?
¿City Tour o Photoshop?
¿Qué posición tener ante una obra de arte? de sentado o de parado?
¿O misionera? o Tucumana!!!!
¿Legitimamos o saldo de fin de temporada?
¿Periferia o Abismo?

¿Concharello o Cacharelli?
¿Rico y sano o pobre y sin cobertura?
¿El grito de Zapata o el último grito de la moda?
¿Copia o tributo?
¿Oleo o acrílico?
¿Tinto o blanco?
¿Cava o winebar?
¿Arte Demisec o arte bruto?
¿Menos es más o más o menos?
¿Ornamento y delito o repostería?
¿Barra o mesita de bar?
¿Me firmás el cuaderno de comunicaciones?
¿Crochette o punto inglés?
¿La mano de Dios o Aldo Pedro Poi?
¿Beattles o Rolling Stone?
¿Olmedo o Benny Hills?
¿Máxima o Lady Di?
¿Beckam o Maradona?
¿Clark Kent o Kevin Clark Power?
¿Es Kevin o Kevinito!!!!
¿Qué onda Madrid, puedo parar en tu casa, o por lo menos... no me aguantás los trapos?
¿Homicidio o que parezca un accidente?
¿Beuy o Boys, cómo se escribe?
¿Te vas el Domingo o el Lunes?
¿Qué te parece un asadito en casa... Quedate tranquilo, no le avisamos a nadie!!!!!!
¿Boys Scout o Arte político?
¿Pochoclo o Palomitas?
¿Cuaderno Rivadavia o Papel Romani?
¿Arte indígena o Cosmopolitan TV?
Kevin... atrás se están copiando!!!
¿Puedo ir al baño?
¿No me salís de garante?
¿Es per-hiferia o periferia?
¿Hoja a cuadros o a rayas?
¿No vieron un Inglés que llegó la televisión?
¿Vedette o Baghet?
¿Norton Clásico o Malbec?
¿Kevin... apurate que se pasan los fideos!!!!
¿Kevin Arroyo se está riendo?
¿Kevin, me das tu mail?
¿Kevin me firmás un autógrafo?
Kevin...te puedo tocar? Dale, con un rulo me basta...

* Por Eleonora Molina. Con la colaboración de los artistas: Matías Cuevas (Mendoza), Mario Ferrón (Neuquén), Victoria Arroyo (Barriloché), Mariano Fiore (Mendoza), Emilio D. Miler (Buenos Aires), Ariel Etchegoyen (Mar del Plata), Paula Toto Blake (Buenos Aires) y Viviana Miranda (Comodoro Rivadavia)

no haber panderas"
"029\350... puede"
Acuerda de la obra de Fernando Travenço

“029/350 ...puede no haber banderas”

Acerca de la obra de Fernando Traverso

Por - (FA) Agrupación de estudio teórico sobre las Artes Plásticas

Otra vez, el 7 de Noviembre las bicicletas de Traverso reaparecieron en la ciudad. Llegaron a nuestro encuentro una vez más para volver a recordarnos que no debemos olvidar. Las voces de los que ya no están montaron ese día sus bisis, vehículo-nexo entre pasado y presente, para re-nacer en ese momento. Pero en esta oportunidad no solo regresaron para habitar nuestra memoria sino para invitarnos a dejar de ser simples espectadores y convertirnos en partícipes activos de la obra, al portar las inmensas bicicletas serigrafadas a modo de pancartas y asumir el papel de representantes de cada uno de los ausentes.

“029/350 ...puede no haber banderas” es el título de este acontecimiento... 29 estampas de una serie de 350 ..., 29 banderas, 29 bicicletas, 29 conocidos del autor, 29 desaparecidos de una cantidad de 350... Tanto el nombre de la obra como la típica seriación utilizada en la técnica elegida por Traverso constituyen una perfecta metáfora de este hecho.

En este acto de reivindicación todos juntos levantaron las voces de aquellos que alguna vez unos cuantos quisieron acallar, para marchar, de ese modo, hacia el sitio donde, finalmente, aquellos estandartes descansarían sobre los muros interiores elegidos por el público.

Pero los muros no se hallaban vacíos a la llegada de las banderas ... albergaban una serie de fotografías instantáneas que registraban la peregrinación hacia la biblioteca como un intento de congelar un instante, haciendo caso a esa especie de mandato sintetizado en la frase: no hay que borrar las marcas del pasado.

Este hecho hoy constata que actualidad, simultaneidad y espontaneidad constituyen ingredientes que Traverso reelabora en su obra, en una época donde la realidad que se muestra es el resultado de un entrecruzamiento entre pasado y presente, entre recuerdo y olvido. ... y, aunque esto parezca un juego de palabras, el autor reafirma esta posibilidad de convivencia de estas relaciones dialécticas en el evento organizado.

La puesta en escena del artista no hubiese podido realizarse sin la participación de los espectadores, quienes llegan a convertirse en co-productores y protagonistas de ese acto. Pero a pesar de que sin multitud no hubiese existido la obra, tampoco sin participantes habrían podido manifestarse los ausentes; esos ciclistas que buscan a través de Fernando y de todos nosotros, tener un lugar en los intersticios de nuestras mentes.

¿Para qué? ... quizás para que el recuerdo siga vivo en la memoria colectiva.

Por eso es que, de vez en cuando, las bisis sobrevuelan la ciudad para darnos una señal de que aún continúan y continuarán existiendo.

La obra de Fernando Traverso es rizomática, no se construye de una vez para siempre sino que está en permanente proceso de transformación y formación. En ella convergen diversos agenciamientos políticos, culturales, sociales, simbólicos e individuales, que han de establecer las morfologías de la obra, generando desplazamientos y movimientos del sentido. Al mismo tiempo, el espectador como intérprete no permanece ajeno a su forma sino que es un elemento más dentro de la obra que se presen-

ta como suceso, como acontecimiento.

Este evento es el producto de una oscilación en la cual se manifiestan los conceptos de ocultamiento y desocultamiento.

A través de la utilización de un primer símbolo, la bicicleta, se marca un espacio, el de la memoria, el de una memoria que va a cuestionar la presencia-ausencia. Es allí, en este ícono, donde se promueve el desocultamiento del mundo como un todo significativo y el ocultamiento, donde la obra se retrae: en los recuerdos, el pasado, las vivencias. En este continuo devenir, este fondo oscuro nunca es manifestado plenamente como forma acabada. En cada una de estas acciones, el ocultamiento y el desocultamiento se confunden al articularse recíprocamente.

Por medio de su producción, el artista nos ofrece, ser partícipes de esta continua significación dada por la experiencia estética, que produce un permanente movimiento.

Progresivamente el símbolo se va instalando en la ciudad para modificar su sentido, ocupando otros espacios que ya no son solos los del recuerdo, sino aquellos más íntimos y próximos a nuestra historia.

Traverso interviene las paredes. Se apropia de ellas y se autodestruye. Aún así, y a pesar de causar su propia muerte, la muerte del autor, no termina destruyendo el lenguaje. Por el contrario, el signo queda allí para sobrevivir a los cambios impuestos por las miradas. Los surrealistas, decía Barthes, postularon la muerte del autor pero quisieron romper con las reglas del lenguaje. Traverso con su gesto, las transgrede, pero las retoma.

La bicicleta es expuesta a través de un medio de protesta: el graffiti; que es resignificado, es el sostén de una paráfrasis; una metáfora de una existencia que pervive en el

recuerdo para elaborar el presente desde el pasado y así mismo, desde el futuro.

Estas imágenes se han instalado en los muros de la ciudad, en el límite más exterior de la línea de edificación urbana y con ella, ha intervenido el espacio, trazando una huella que interroga la existencia urbana de cada paseante. Para algunos puede ser lo desconocido o aquello que habrá que descubrir; para otros son íconos de un pasado que se hace presente. De este modo, la ciudad comienza a dialogar de forma activa con sus ocupantes.

Este símbolo no solo se instala en este diálogo, sigue su trayecto y abre nuevos caminos hasta ocupar un espacio público en el interior de la ciudad.

“...puede no haber banderas”, es un evento en donde, justamente, la bicicleta de la calle dialoga con las que se hallan impresas en las banderas.

Son ahora los transeúntes los que han intervenido el ritmo urbano; han vuelto a significar y resignificar su presencia, instalando una futura memoria. Y en efecto, ya no es Traverso quien performa, construye mientras dice, sino que es la propia bicicleta que, a través de cada mirada, elabora infinitas historias.

Y una vez más, el registro fotográfico sobre el final de este acontecimiento, el escrito y las banderas apoyadas arbitrariamente sobre las paredes de un espacio interno, ponen en juego aquella referencia hacia algo que ha sucedido; trayendo consigo diversas connotaciones y experiencias que se generan y regeneran a partir de la mirada de estos otros paseantes que deambulan por el espacio de la biblioteca.

Leonardo y el ojo tenebroso

Camilo Berneri y un estudio sobre Leonardo

Por Pablo Dreizik

A Fiamma Chessa

El breve estudio que aquí presentamos en español corresponde a un original italiano firmado bajo pseudónimo por Camilo Berneri, doctor en filosofía, polemista, educador y militante anarquista asesinado por las fracciones estalinistas durante la Guerra Civil Española. El texto fue publicado en "L'Iconoclasta" de Pistoia en su número de enero-febrero de 1920 y reeditado en las Ediciones Archivo Famiglia Berneri en 1981, junto a otro estudio de Berneri titulado "Le Leonard de Freud" - en el cual sorprende la recepción temprana de la obra freudiana, tributaria en este caso, como señala Pier Carlo Masini, de las lecciones del profesor Bonaventura, recibidas en la Universidad de Florencia.

El autor de *La jerarquía sensorial según Leonardo* nació en Lodi, Italia, en 1897. Ya adolescente se incorpora a la juventud socialista, (F.G.S.I.), renunciando luego a ella debido a la actitud socialista ante la guerra. A partir de 1922, pasa a colaborar con la prensa anarquista italiana. En el mismo año se doctora en filosofía en la Universidad de Florencia con el prestigioso Gateando Salvemini, volviendo uno de los asiduos al círculo cultural anti-fascista fundado por Carlos Rosselli y Ernesto Rossi. En 1930 debido a las leyes de Mussolini es perseguido y expatriado a Francia. Desde París, la persecución de los gobiernos fascistas lo conduce a una vida de exilio permanente entre Francia, Bélgica, Holanda, Luxemburgo y Alemania. Durante esta la vida forzosamente itinerante escribe febrilmente diversos libros contra el fascismo.

El estallido de la guerra civil española encontró a Camilo Berneri, en 1936, entre los organizadores del primer contingente italiano en aquel país. En el centro del fragor bélico, Berneri colabora asiduamente con las fuerzas republicanas y libertarias que se batían contra los franquistas sin dejar de participar en la batalla de Monte Pelado. En los meses sucesivos, Camilo se dedica sobre todo al periódico "Guerra di Classe", en cuyas páginas sostiene su disenso personal sobre las posiciones militaristas del campo de la izquierda (la posición de los anarquistas "ministeriales" y los grupos extremistas del anarquismo catalán); también denuncia la política autoritaria del estalinismo y de sus partidos. Esta última perspectiva crítica desemboca trágicamente en su asesinato, en Barcelona, el 5 de Mayo de 1937, a manos de agentes de la Cheka (los servicios secretos de Stalin) y de comunistas italianos y españoles. El estudio que presentamos contiene un sólido índice de las formas implicadas de un elenco de cuidadosos temas eruditos y la entrega a la militancia libertaria efectivamente vivida.

La jerarquía sensorial según Leonardo

Por Camilo Berneri (trad. Pablo Dreizik)

Si la vasta y profunda obra vinciana lleva impresa un relevante y bien reconocible sello individual, es sin embargo verdad que viendo en el autor al precursor de nuevas doctrinas, el vidente de lejanas verdades, ape-

nas entrevistas o directamente ignotas, y a veces lejanas a su propio espíritu, se perdió la visión de un Leonardo hijo de su tiempo y de su tierra. El sentido de asombro y de admiración que toma a quienes osan y saben descubrir sus códigos no debería dejar a un lado la crítica por una admiración ilimitada y debe, si ama la verdad más que al hombre, tomar en su examen, de cuanto se conocía antes del Grande, y observar a la luz de la ciencia moderna aquello que la trémula llama de una ciencia infantil no podría revelar a la mirada más aguda, a la mente más vasta, al genio más adivinador.

El Vinci puede ser considerado como un genial asimilador de cuanto, de la ciencia antigua hasta su tiempo, los hombres pudieron haber acumulado y creado, su mérito preciso está en no haberse sustraído al estudio de quienes lo habían precedido y en el método riguroso de la investigación experimental, en la sabia discriminación de los elementos vivos y vegetales de aquellos caducos o muertos del saber tradicional.

Bajo esta luz se lo puede considerar como lo retenía Mamiani, uno de los más grandes filósofos del Renacimiento. (T.M. *Del Rinascimento della filosofia italiana*)

Pero su vasta y heterogénea obra de síntesis y de análisis no fue inmune a graves errores de juicio.

Un agudo examen crítico de sus, para su época, maravillosas nociones biológicas y de sus teorías psico-fisiológicas podrían traer una notable contribución a los estudios vincianos. Este sucinto estudio tiende a ilustrar los conceptos que inspiraron a Leonardo cuando él trazaba las líneas fundamentales de su teoría sobre la jerarquía de los sentidos.

Vinci, fijando una especie de graduación del arte, según la importancia de los sentidos intelectivos, coloca en primer lugar a la pintura, considerando al ojo como el príncipe de los órganos de los sentidos.

Tal juicio derivaba, en parte, de la teoría de Bacon sobre la conformación y la superioridad del sentido visual, pero particularmente apoyaba sus conceptos en todas las cosas singulares.

Vinci no fue el único en hablar de los ojos de la mente y de indicar con esto aquello que se ve con el espíritu, leyendo en la propia contemplación absorta: este concepto fue desarrollado a menudo por los filósofos del Renacimiento.

Vives en su *De anima et anima* (1538), escribe: *oculi sunt in animo non minus quam in corpore* y descubre, y pone de manifiesto, la íntima y completa analogía entre la cosa que se aprende con los sentidos y aquella que se presenta en el espíritu. La tarea de la imaginación, según Vives, es la misma que la de los ojos en el cuerpo, las imágenes interiores llegan, según la proporción de la cosa, como las externas: estas se imprimen en el ojo, algunas en el espíritu lúcido, que las retiene más tiempo y le ofrecen *purius ac manifestius* al ojo del ánimo.

Leonardo conocía esta teoría, bajada *ab antiquo*, pero la valuación era diferente. Mientras para Vives el ojo del espíritu era más lucido que el físico, para Leonardo aquel es el *ojo tenebroso*, que está cerrado a la luz que viene del mundo real y no puede verla, sino en la imaginación. El no comparte el entusiasmo con el cual los filósofos y los poetas de su tiempo hablan de aquella luz intelectual que para él no es

Leonardo y el ojo tenebroso

Caricatures of Leonardo and his shadowy eye

más que una sombra de la verdadera luz, que permanece en ondas sobre el universo. Tales conceptos llevarán a Leonardo a considerar a la pintura -ciencia y arte del ojo- superior a la filosofía y a la poesía.

De su *Trattato della pittura*, que no es más que una arbitraria compilación de fragmentos esparcidos en los códices, se podrían extraer párrafos bien conocidos, en los cuales se afirma que entre nuestros sentidos aquel que menos nos traiciona es la vista.

Nada más digno, a su parecer, que el ojo, que él llama oficial del alma y que, según él, es aquello que juzga las cosas a la luz dada por los sentidos.

Poniendo en tan alto lugar la vista, es natural que Vinci considerase reina de las artes a la pintura que la vista satisface, y la estimase más noble que la música, que satisface el oído, sentido puesto en segundo orden.

Él sostiene que la pintura es superior en las artes con aquella convicción absoluta con la cual Schopenhauer sostiene que la música ocupa el grado más alto del arte.

Gran injusticia es, para Leonardo, que la pintura no se halle, como la aritmética y la geometría, y la música, y la astronomía, entre las artes liberales del quadrivio, que si la desventurada música compone armonía, con la conjunción de sus partes proporcionales, muy superior es la armonía del cuerpo humano y de los objetos naturales y la eutritmia de sus líneas, mientras la armonía de los sonidos se pierden,

naciendo y muriendo en la sensación, la armonía de las líneas y colores permanece, en el alma humana, perpetua.

Todos estos conceptos están ligados a un complejo de argumentaciones arbitrarias e infundadas. Los modernos estudios de óptica y acústica y aquellos sobre el sentido térmico han demostrado que las sensaciones están fisiológicamente separadas por modos, intensidad y áreas especializadas, están armonizadas entre ellas por *sympatie* y consenso.

A la luz de los más recientes y completos descubrimientos biológicos *aparece* siempre más íntimamente los lazos entre los diversos sentidos y se da cuenta de que algunos sentidos son casi convertibles los unos en otros, de modo que desaparece todo preconcepto jerárquico.

Cuando Newton determina la velocidad del sonido, cae el argumento teológico que decía "observamos el relámpago antes de escuchar el trueno porque la vista es más noble que el oído".

La anatomía y la fisiología han demostrado la innegable conexión entre los ojos y los oídos además de por numerosas relaciones patológicas aun, y principalmente, por la semejanza que tienen los dos órganos en su propio aspecto anatómico.

Thomson puede asegurar que gusto y olfato son los extremos de un único sentido y Zwaardemaker supone que la sensación característica del gusto toma origen en correspondencia de la mucosa olfativa.

AD-HOC

Adolfo Fick reveló que la sensación olfativa, la gustativa, la táctil, la térmica, la dolorosa, no son modalidades entre ellas tan diferentes que no sea posible el tránsito gradual de una a la otra, como sucede en los colores del espectro. Champey dice: *Hay un período en la vida humana en la cual la sensibilidad acústica es indistinguible de la táctil: es necesario que se asocien juntas porque de ello resulta la percepción auditiva*

La objetivación extrínseca del sonido en el hombre llega relativamente tarde, de un estudio del glotólogo F. Ascoli sobre el verbo *oír*, construido en griego con el genitivo, resulta que en una época: *te oigo* se decía efectivamente *me resonás*, como si el sonido fuese una sensación sugestiva interna, en el modo que al nacido ciego que adquiere la vista enseguida de la operación los objetos le parecen en contacto con los ojos.

Otro juicio erróneo de Leonardo es este. *Quien pierde la vista pierde la belleza del mundo con todas las formas de las cosas, mientras el sordo pierde solamente el sonido producido por el aire de la palabra emitida, que es una cosa mínima en el mundo.*

Vemos que cuando un adulto se vuelve sordo esta enfermedad permanece casi siempre aislada en estado de una monopatía sensorial y, excepto el sentido perdido, el permanece similar a los otros hombres, pero si la sordera golpea a un niño, este se vuelve en seguida un sordo mudo y su desarrollo mental se compromete gravemente y más tarde él diferirá de los otros hombres no solo por la sordera y por el mutismo, sino por muchos otros rasgos. De todo esto resulta que los oídos alimentan y estimulan nuestro pensamiento aun más que los ojos

y que no sin razón Montaigne decía: *Yo aceptaría más bien perder la vista y no el oído.*

De la vista y del oído nosotros derivamos la conciencia más externa, pero de estos dos sentidos la memoria más precisa y duradera es la del oído.

Aristoteles (en el *Primer libro de la Metafísica*) mostro haber intuido esta verdad, cuando, a pesar de afirmar que el oído es el máximo sentido y a pesar de afirmar que "la vista, entre los sentidos, es aquel que nos hace conocer más, y nos muestra un mas grande numero de diferencia entre las cosas", afirmaba que "inteligentes, pero incapaces de aprehender son aquellos animales a los cuales falta la audición, aquellos que en cambio, además de la memoria, tienen también la audición, tienen capacidad de aprender"

El dicho de Tomas de Aquino *intellectum dat, qui auditum* ha sido confirmado por pensadores y científicos hasta por Helmholtz que llama al oído el sentido "intelectual" por excelencia. S. Tomas habia observado aun que todos los sentidos tienen una base de desarrollo en el tacto. *"Omnes autem alii sensus fundantur supra tactum"*

Todo lo oído ocupa un puesto en nuestra vida psíquica, como sentido probable de conceptos matemáticos, y en el mecanismo del lenguaje articulado. Observaba, de hecho, el Canabis: "una particular circunstancia da al oído mucha exactitud y es la propiedad de recibir y de analizar las impresiones del lenguaje hablado, porque se enseña lentamente a hablar por medio del oído, sin su auxilio no podríamos intentar este aprendizaje no tendríamos ninguna idea de los sonidos articulados ni llegaríamos jamás a reproducir, uniéndola a las ideas o los sentimientos de los cuales ellos representan

los simbolos de convenciones"

El oido esta por consiguiente obligado a sufrir bajo cada impresion sonora, donde Gall ponia la audicion entre los *sentidos pasivos* en cuanto a su accion es involuntaria, efectuandose a nuestro pesar.

No es verdad, en fin, aquello que Leonardo afirma -la inferioridad de la poesia y de la musica respecto a la pintura- : es mayor la infelicidad del ciego que la del sordo. Las observaciones de cada dia inducen a retener lo contrario.

Si para los nacidos ciegos el estado de animo es aquel descrito, tan magistralmente, en aquel profundo libro que es el *Musico Ciego* de Korolenko, para aquellos que se han vuelto ciegos los dolores de tal desventura son ilustrados en sus multiples casos y aspectos en las numerosas memorias de las clinicas oculistas en estos años de guerra. Dando una hojeada a tales memorias, que pertenecen más a la psicologia que a la medicina, nos convencemos que la perdida de la vista, ademas que no afecta de modo grave los otros sentidos, no es una desventura insoluble, como lo piensan los más.

Mas que irreverente seria estúpido, tanto más de parte un modesto estudioso tal cual soy, reprochar al sumo Leonardo estos conceptos erroneos. Ellos tienen su raiz en las peculiares condiciones y la atmosfera mental las cuales sus formuladores se movian, meditaban y actuaban.

La glorificacion del ojo, como instrumento fundamental de la ciencia y del arte, es mas que comprensible y justificable en Vinci, pintor y hombre del siglo XV. Aunque grande, aun él era hijo del siglo, de aquel siglo en el cual el ojo de la mente, cansado de las contemplaciones místicas y de la vision ascética del medioevo, se reabria, ávidamente, sobre el gran cuadro de la naturaleza, deslumbrado y embriagado de su belleza deslumbrante, de aquel siglo en el cual el hombre, que se hallaba constreñido -como el filosofo del Vinci- a desgarrarse los ojos mortales para concentrarse totalmente en la meditacion, salia de las tinieblas de su voluntaria ceguera e iba hacia el alba luminosa de una vida nueva.

Como la glorificacion del ojo, es en Leonardo justificable el desprecio por el oido, porque la palabra hablada era, en el siglo, el alma y el vehiculo de la cultura y el oido era, como decia Vives, el sentido de la disciplina, por el cual la tradicion se imponia y el *Ipse dixit* dictaba la regla de la vida y de la dialectica, oprimiendo a una y otra con el peso muerto de los filosofemas escolasticos.

El ojo, que ve la belleza e indaga lo verdadero, ¿pudo no encontrar un ferviente apolo-gista en aquel Vinci que como dijo D'Annunzio, *ha fijado la mirada en todas las cosas profundas*?

Luis Felipe Noé
sigue fiel a ramona

Juan Doffo
suscribite otra vez

Leonel Luna
sabe lo que es bueno

Silvia Plumari
se quedó sin su ramona

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

Zeigeist, patafísica y pintura

Algunos brevísimos bocetos a modo preliminar

Por Jesús Borrego Gil y Rafael Cippolini

Setiembre de 1962. Raymond Queneau, Trascendente Sátrapa del Colegio de 'Patafísica y Gran Conservador de la Orden de la Gran Gidouille, llega a Milán donde es calurosamente recibido por Enrico Baj, entonces Regente de Ilosofía. Existe, ya entonces, una escena simétrica que oponerle: tres meses antes, en junio, *Sua Trascendenza*, el Gran Sátrapa Marcel Duchamp, había sido acogido, en el mismo sitio, por el Regente Arturo Schwartz con fines todavía bastante secretos. Sin embargo, los entonces cada vez más numerosos patafísicos milaneses experimentan la más fragosa de las ansiedades, que recién se concretará año y medio más tarde: el 3 de marzo de 1964 (9 de pedal del año 90 de la Era Patafísica, festividad de San Remezy, Obispo in partibus) en solemne banquete presidido por el poeta Farfa, futurista y amigo del mismísimo Marinetti, Raymond Queneau, bajo el apelativo de Querculus Catulus Raymondus, arremete con su latina alocución y queda fundado el **Institutum Pataphysicum Mediolanense**. Organizadores y brindantes, los *Definitores Supremi* Man Ray y Lucio Fontana, celebran el advenimiento de una *dimensión faustrolliana* y sin límites. El Dossier 15, de *Viridis Candela*, máxima y regular publicación del Collège, fue dedicada íntegramente a este evento y editada en italiano. En la página 47 puede verse la silueta de *Definitore Supremo dell' Ordine della Grande Gidouille* Lucio Fontana rodeado de sus luminosas espirales.

Nada resulta casual, sin embargo todo es azaroso y descerebrante: si el Collège de 'Pataphysique fue fundado en París en 1948,

por una necesidad que se hacía sentir generalmente (tal como lo había escrito Jarry), integrado por una corporación de técnicos y eruditos en 'Patafísica, la primera célula autárquica y pionera fuera de Francia fue el **Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires**, creado, entre otros, en 1957, por el Regente de Náutica Epigea Albano Rodríguez y su Regente Consorte Eva García, así como por el Serenísimo Provéditeur Juan Esteban Fassio, a quien Julio Cortázar dedica un ins-pirado ensayo en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1968). Volveremos sobre todos ellos. El **Institutum** fue su segunda avanzada extrafronterera. Luego, vendrían más *Institutos, Células, Sociedades, Facultades y Academias* patafísicas por todo el mundo: Roma, Suiza, Nueva York, Zaragoza, Mongolia, China, Hungría, Ubudapest, Alemania, Montreal, Londres, Bolivia y Japón, Brasil, entre otras.

Coda: J. Cortázar sobre J. E. Fassio
[http://www.literatura.org/Cortazar/Vuelta al dia/LV maquina.html](http://www.literatura.org/Cortazar/Vuelta%20al%20dia/LV%20maquina.html)
 o bien
<http://www.opelia.4t.com/ro-matic.html>
 Sobre el Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires
<http://www.thecurrentlyoff.org/patasite/>

Por supuesto, no existe nada parecido a un arte patafísico, o a una literatura patafísica. La 'Patafísica no es un estilo, ni una estética. Podemos encontrarnos, sin embargo, con **instancias patafísicas** en ciertos libros, en cierto arte.

Por definición, nada escapa de la pertenencia patafísica, ya que la 'Patafísica es una pura

permanencia (no necesita existir para existir). La 'Patafísica no es un modo de adscripción, ya que, como epifenomenología, se manifiesta exactamente en su contrario: es la liberación, la huida de una adscripción. Para empezar: es predominantemente anti-aristotélica, en cuanto prefiere la singularidad, el reino de lo particular (*la 'Patafísica es la Ciencia de lo particular y no de lo general*).

Es cierto, también, que Alfred Jarry fue un eximio grabador, dibujante, pintor y crítico de arte (y como tal descubridor del Aduanero Rousseau; sobre esta dimensión del espíritu jarryco, no dejen de consultar el minucioso catálogo que editó el IVAM Valenciano a propósito de esa gran exposición que se tituló **De los Nabis a la 'Patafísica** - 14 de diciembre de 2000 al 18 de febrero de 2001); tan cierto como que Jarry no creó, ni inventó al Padre Ubú ni a la 'Patafísica, aunque sí fue el mayor difusor de uno y otra.

Ahora bien: en la arqueología del **Institutum Pataphysicum Mediolanense** se erige, histórico, como una pieza incandescente, el que quizá haya sido una de las mayores constelaciones de estrellas del arte visual de la inmediata posguerra. Así es: me refiero al ininterrumpido meneo que comenzó con el **Movimiento Nucleare**, creado en 1951 por Enrico Baj (que ese mismo año tiene su primera muestra individual en la galería San Fedele y que con los años se convertirá en el *Imperatore Analógico del Institutum*) y Sergio Dangelo, quienes en febrero de 1952, en la Galería *Apollo* de Bruselas lanzan el **Manifiesto del Movimiento Nucleare**. La respuesta es inmediata y la sumatoria frondosa: se sumarán progresivamente Gianni Colombo, Lucio del Pezzo, Lanfranco y Gianni Dova (quien

también perteneció al **Grupo Espacialista**, de Fontana). La corriente, entonces, fue verdaderamente plural y por momentos sulfurante y explosiva. Un año después, en 1953, Baj conoce a otro de los Grandes Optimates (entiéndase: autoridades del Collège de 'Pataphysique) Europeos: al Regente Asger Jorn, Director del Instituto Escandinavo de Vandalismo Comparado, quien, habiendo formado parte de combos como el grupo abstracto - surrealista danés **Host** y el archifamoso **CoBrA**, simultáneamente se convirtió en uno de los más feroces situacionistas, constituyéndose en el nexo más intenso (y problemático, finalmente) entre el grupo liderado por Guy Debord y el Collège. Ese mismo año, 1953, Baj y Jorn fundan al **Mouvement International pour une Bauhaus Imaginiste**. Esta novísima *Bauhaus Imaginista* tuvo un centro de ataque preciso: el *industrial design*, propugnado entonces por Max Bill, en esa época director de la *Höhschule für Gestaltung de Ulm* (en la que tuvo una destacadísima actuación Tomás Maldonado). En 1954, ya instalado Jorn (*El Vikingo*, como se lo apodaba, y que también era violinista) en Milán, tiene lugar la primera aventura de la *Bauhaus Imaginista*, en un encuentro internacional de cerámica del cual forman parte Baj, Dangelo, Fontana, Scanavino, Appel, Corneille, Matta, Koenig, Giguere y Jaguer (seguramente el punto más alto del supergrupo). Meses más tarde, en 1955, Baj edita la revista **Il Gesto**, donde participan Fontana y Piero Manzoni. En 1956, Jorn entrará en contacto con la **Internacional Letrista** de Isidore Isou y más luego con el **Instituto Psicogeográfico de Londres**, experiencias todas que serán fundamentales cuando estalle el Mayo Francés de 1968. Ese mismo año, Jorn publica, junto

Zelgeist, patafísica y pintura

Algunas traducciones locales a media revolución

a Noël Arnaud, Regente de Clínica de Retoriconosos (recientemente fallecido, al igual que Baj, hace unos meses, en este 2003), el volumen *La langue verte et la cuite*, un estudio gastrofónico sobre marmitología musiculinaria. Aunque, mucho antes, muy a principios de la década, Baj expone con Jean-Marie Queneau, pintor hijo de Raymond, y entra a formar parte, muy velozmente, de la Institución de la cual en esos días es ViceCurador (máxima autoridad patafísica luego del Doctor Faustroll) el **Baron Mollet**, famoso por haber sido secretario de Apollinaire (Alberto Savinio, hermano de Giorgio De Chirico, le dedica una inolvidable semblanza en **Vuestra Historia**). Jorn es autor de un texto ya célebre, **La Patafísica, una religión en formación**, sobre el cual debatió, en un epistolario por demás célebre, con Guy Debord.

Versión en francés:

<http://www.chez.com/debordiana/francais/is6.htm#pataphysique>

Versión en inglés:

http://textz.gnutenberg.net/textz/jorn_asher_pataphysics.txt

Otros textos de Asger Jorn en castellano

<http://www.sindominio.net/ash/>

Jean-Marie Queneau tuvo una extensa correspondencia (aún inédita, que integra los Archivos del Niaepba - continuación en nuestros días del **Instituto de Altos Estudios Patafísicos de UBuenos Aires**) con el mejor de los traductores de su padre al castellano: el Regente Albano Rodríguez, quien publicó, a expensas de su amigo, el cubano Virgilio Piñera, estas traducciones de Raymond Que-

neau en la también cubana revista **Ciclón**. (<http://www.thecurrentlyoff.org/patafiste/albano.html#8>)

Hacia 1959, para la asunción del Baron Mollet como ViceCurador del Collège (lo que dio origen al Segundo Magisterio Colegial), Rodríguez viajó con su mujer, la pintora, ajedrecista, matemática y pianista Eva García, a París, donde residieron durante poco menos de un lustro, años también en los que Rodríguez mantuvo un trato bastante estrecho con Guy Debord. Los experimentos pictóricos de Eva cautivaron a los Optimates Françoise Caradec y Noël Arnaud que publicaron una ya notoria pieza, **Dialogue d'ivrognes critiques**, en la revista **Sens Plastique**, en noviembre de 1959. Eva, que había estudiado la técnica del retrato con Vicente Puig, poco después conoció a quien sería una de sus mayores inspiraciones e influencias: al **Trascedente Sátrapa Jean Dubuffet**, quien hasta su fallecimiento fue una de las más importantes autoridades patafísicas. A Dubuffet, que había vivido en Buenos Aires antes de ser reconocido como artista (durante cerca de medio año en 1924, como empleado en una empresa de refrigeración, tema que lo uniría a otro porteño por adopción, Witold Gombrowicz, con quien se cartearía hacia fines de los sesenta) el Collège le dedicó el Dossier n° 10 - 11, titulado *Cosmorama*, 188 páginas y 240 ilustraciones donde el creador presentó algunos de sus métodos hasta entonces inéditos. A su regreso, Eva García, daría en la Alianza Francesa de Buenos Aires, en varias oportunidades, conferencias y cursos difundiendo el Arte Bruto. Ni Dubuffet ni Duchamp (sobre cuyos modos inscriptivos y desinscriptivos escribí en mi

Zooteorikón II, *ramoninha* 26, setiembre octubre de 2002, pag. 28 y subsiguientes) eran Sátrapas cuando vivieron en Buenos Aires. Sin embargo, no caben dudas que la obra del segundo, ya en pleno crecimiento, estaba profundamente conectada con la de Alfred Jarry.

http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/notes/velden/velden.html

La lista de los artistas visuales miembros del Collège o autores de obras inspiradas en la Patafísica es en realidad muy grande. Además de los citados, creadores tan diversos como Joan Miró, Max Ernst, Pierre Bonnard, Pablo Picasso, Jindrich Heisler, Roberto Matta, Pierre Alechinsky, David Hockney, Escher y Topor, por nombrar sólo a unos pocos, conectaron sus producciones, en algún momento de su trayectoria, con el imaginario de Alfred Jarry.

Por supuesto, estamos en condiciones de referirnos a un Jarry prismado, esto es, pasado por un prisma, y no mucho después de muerto (1907). Ya en 1919, antes del Manifiesto Surrealista, Andre Breton escribió un ya clásico estudio sobre el autor de *El Supermacho*. Jarry se convirtió así, instantáneamente, en uno de los pilares del grupo de Breton. Ahora: este Jarry, el Jarry de los surrealistas, poco tiene que ver con el Jarry propiamente patafísico. No se trata de una diferencia sutil, sino de dos direcciones por completo distintas. En tal sentido, el Provéditeur J. Mauvosin R., escribió, en un texto muy célebre entre los patafísicos:

"Nosotros no curamos. Nosotros no queremos reformar nada, ni "salvar". Ni con escán-

dalos, ni con airadas protestas, ni con orgasmos, ni con efusiones. No somos exhibicionistas líricos o surrealistas. Somos unos modestos eruditos que nos ocupamos de una vasta tarea, cuya extensión resulta incluso difícil de percibir. Somos conscientes de ello; pero no nos lamentamos, estamos "armados de una incendiaria paciencia" y además no tenemos objetivo que lograr, en el sentido en el que los hombres - en una patafísica completamente involuntaria - entienden esta locución. Nuestros métodos y nuestro espíritu (o mejor dicho, lo que ocupa ese lugar) son los de la "ciencia": observamos, registramos, nos abstenemos de juicios de valor, estéticos o morales".

Coda, interrupción: La historia de Casimiro Domingo aún está por escribirse. Un resumen apresurado nos enseñaría lo siguiente: hacia principios de los sesenta, Albano Rodríguez descubre la fascinante obra de un almacenero español septuagenario, pintor por afición y sin ningún tipo de conocimiento o instrucción en artes visuales. Su abstracción orgánica, fácilmente podría emparentarse ahora con las obras de Pablo Siquier de su primer período (esas obras que, Diana Aisenberg en la intimidad nomina "fideos"). Rodríguez publica un ensayo sobre la obra de Domingo en la revista belga **Temp Mèlés**, dirigida por Andre Blavier, discípulo y amigo de Raymond Queneau, y Regente del Collège. Casimiro Domingo se convierte en un pequeño suceso europeo (el mismísimo Dubuffet se interesó vivamente por sus obras), aunque en Buenos Aires su fama no se haya extendido más allá de los miembros del IAEPBA y sus allegados. Muchísimo antes de lo narrado, Eva García

quiso ser Ubú. Una muy bella Niña Ubú. Por entonces, en los años veinte y principios de los treinta, vivía integros sus días en la estancia **El Relincho**, de Sarmiento (Chubut) propiedad de su papá Adán García (famoso criador de caballos) en plena Patagonia. Su mamá, la pianista y violinista Eufemia Herrera (toda ella un eufemismo torcaico) había decidido educarla lejos de las escuelas - por lo que Eva aprendió todo cuanto debía aprender en el alucinógeno y desolado paisaje. Allí descubrió que su vocación era la de transformarse en quien sería. Para dormir a su abuela, interpretaba una variación clownesca de la creación jarryca. Su cuerpo y su cerebro adquirieron la totalidad de sus movimientos y gestos y opiniones de una vez y para siempre. Cuando Albano (Álvaro, como se hacía llamar) Rodríguez la vio por primera vez (en el mismo año en que, allende el océano, nació el **Movimiento Nucleare**), cruzándose con ella en el **Bar Chamberí**, de Avenida Córdoba y San Martín, en la ciudad de Buenos Aires, vio todo cuanto tuvo que ver (nec plus ultrae: alea jacta est). Eva ya estaba ahí para conducirlo, como ya antes había embrujado al futuro Secretario Perpetuo del IAEPA, Jesús Borrego Gil. Cuando Juan Esteban Fassio y Tibor Altmann conocieron a la novísima novia de su amigo y pronto Regente porteño, los cuatro puntos cardinales masculinos de la **'Patafísica Patagónica'** ya estaban definitivamente trazados: la tan bella Niña Ubú había logrado descentrarlos por completo.

Marcela Cabutti y Rosa Longhi
se verán privadas de ramona

Algunas opiniones de Eva García en <http://www.thecurrentlyoff.org/patasite/e-va.html#1>
Y en <http://www.arteargentino.com/dic/art/garcia.e3.htm>

Apéndice (digresiones)

1. En la red existe un site cortazariano cuyo mecanismo está inspirado en el *Provéditeur* Juan Esteban Fassio; o más exactamente: en una de sus invenciones, el celebrísimo **Rayuel-o-matic**, artefacto diseñado para leer la novela *Rayuela* (1962), cuyo antecedente inmediato es la máquina que el mismo Fassio diseñó para leer *Impresiones de África*, de Raymond Roussel.
http://www.cutandpastescrits.com/cgi-bin/newsletter/r.pl?rayuel_o_matic/

¿Cuáles y cómo fueron las relaciones de Julio Cortázar con la Patafísica y los patafísicos? ¿Cómo se conecta esto con lo pictórico? Sirvan de documento los dos fragmentos de reportaje siguientes.

1.1. Declaraciones de Eva García, publicadas en el *Suplemento Radar Libros* de **Página 12** el 30 de junio de 2002.
<http://www.thecurrentlyoff.org/patasite/e-va.html#1>

Nelly Perazzo
en cambio hizo lo correcto

Cortázar fue patafísico histórico?

¡De ninguna manera! No lo fue. Hizo propaganda de Fassio, es verdad. Y del Instituto y del Colegio y nosotros. Pero nunca fue miembro, que yo recuerde, al menos hasta muy tarde, en que publicó alguna cosa en los papeles Colegio. Todo esto sí es que lo fue. Le decíamos "Fosforito", porque era alto cual watusi, aunque con la cabeza jibarizada y purpúrea. A veces, cuando veo los maniqués metafísicos de De Chirico, me viene a la memoria esa graciosa y desatinada cabeza de Cortázar.

2. Declaraciones de Francisco (Paco) Porrúa, editor de Cortázar. Reportaje de C. Álvarez Garriga para el ABC de Madrid

http://www.abc.es/cultural/dossier/dossier40/fijas/dossier_003.asp

En el año 62, la primera vez que le vi, Julio llegó a Buenos Aires. Le propuse reunir unos textos sueltos de cronopios que habían aparecido en revistas. Llegamos a ese acuerdo, lo reordenamos y lo publicamos en Minotauro. No sé si llegó a escribir algo más de cronopios y de famas. Hay una edición ilustrada por Alechinsky que me gustaría publicar. Hablé con Aurora Bernárdez, que es la albacea de Julio, y quizá me decida. El libro debió haber pertenecido siempre a Minotauro pero, cuando empezó la difusión internacional de Julio, la señora que manejaba los derechos

era algo arbitraria como casi todas las agentes en general, como casi todos los agentes. Dejamos de publicar ese libro, pero me gustaría reeditarlos. Hubo tres o cuatro ediciones, alguna de diez mil ejemplares; no lo recuerdo. Sé que hubo dos carátulas por lo menos: una era una especie de pintura informal, abstracta, de Esteban Fassio, de Buenos Aires; después la otra, con la colección de caras.

¿Fassio, el patafísico? ¿Existió realmente?

El patafísico, sí; era dibujante también. Existió, y murió. Murió en Barcelona. Era un hombre de un enorme talento que pasó por la Facultad de Filosofía, un técnico de dibujo técnico que trabajaba para el Ministerio de Obras Públicas en Buenos Aires, o algo así. La patafísica no era para él una cuestión de lecturas más o menos azarosas sino parte de su vida. Vivía en una casa con su madre, en el barrio del Once en Buenos Aires. Tenía tres habitaciones prodigiosas como ejemplo de arquitectura para sostener libros: además de las paredes forradas de volúmenes, había cinco o seis columnas de libros hasta el techo. En algún caso hubo una polémica sobre poesía simbolista francesa, en Francia, y desde su habitación de Buenos Aires, con sus libros, Fassio resolvió el problema. Escribió una carta a quienes estaban discutiendo esa cuestión en apariencia irresoluble, y dijo: "El problema que les preocupa es así, así y así". Era un hombre muy enfermo, un diabético de fondo. Compartíamos sobre todo una común

Natalia Cacchiarelli
dale, volvé a suscribirte, cacha.

Marcelo Pombo
es otro feliz poseedor

pasión por la literatura francesa. Cuando fundé Minotauro en 1955 se ocupó de las carátulas durante un tiempo. Fuimos a la casa de Fassio con Julio y Aurora y fue una gran fiesta. Fassio había inventado la máquina para leer Rayuela, y una máquina para leer a Rous-sel, y colaboraba estrechamente con el Colegio de Patafísica. Cuando la situación en Argentina se puso realmente mal, decidió venir aquí. Vino dos o tres años después que yo, en el setenta y nueve u ochenta, bastante enfermo. Estuvo en Barcelona, no viviendo muy bien, donde murió. Con Julio creo que sólo se vieron esa vez en Buenos Aires.

- Cortázar tuvo contacto con los patafísicos en París?

- No, no creo, aunque Julio conocía muy bien la literatura patafísica. Yo entonces era socio del Colegio de Patafísica y recibía todas las publicaciones del Colegio. Había todas las jerarquías, con nombres, pero Cortázar nunca apareció ahí. Por supuesto, le interesaban la patafísica, el humor, las excentricidades literarias, como le interesaban muchas otras cosas. Miembro activo del Colegio no fue, que yo sepa. Fassio era Gran Sátrapa de las Neoméricas, o algo parecido.

3. Los tres máximos Optimates porteños (a saber: Juan Esteban Fassio, Albano Rodríguez y Eva García) ameritan, cada cual, una extensa monografía - ya, solamente, por sus experiencias en artes visuales. Fassio - a quien Jorge

Rivera dedicó un emotivo ensayo en su libro **Postales Electrónicas** - fue un exquisito pintor abstracto (todavía siguen encontrándose, en librerías de viejo de la Avenida Corrientes, revistas **Minotauro** de las décadas del cincuenta y sesenta con tapas ilustradas por pinturas gestuales e incluso algunas geometrizarantes del fabuloso inventor.

<http://www.thecurrentlyoff.org/patasite/fassio.html>

Eva García no sólo posee una prolífica obra que atraviesa muchos estilos, sino que, además es muy reconocida por su labor docente. Hugo Omar Viggiano, quien participa del **Proyecto Trama**, es autor de un video sobre su vida y obra.

<http://proyectotrama.org/00/ASOCIADOS/DESPACHO/hugo.htm>

Por último, Albano Rodríguez no sólo fue un eximio collagista y calígrafo sino que aún está por descubrirse su fino pensamiento estético. Prueba de esto es el extenso epistolario con personalidades como el inquietante **Pierre Bettencourt**, o bien con Françoise Caradec, con quien escribió la mejor biografía existente sobre el Conde de Lautréamont.

<http://www.thecurrentlyoff.org/patasite/albano.html>

Desde una inclinación filosurrealista (de hecho fue miembro del grupo surrealista de André Breton y amigo personal de Wilfredo Lam), uno de los más interesantes discípulos de Battle Planas, nos referimos a Juan Andralis, frecuentó al Instituto Patafísico de

Buenos Aires y realizó acciones independientes; una de tantas, consistió en un panfleto donde, a principios de los setenta, homologaba a la galerista Ruth Benzacar con La Madre Ubú. También fue uno de los mentores (y además traductores) de la puesta en escena de **Ubú Rey** en el Instituto Di Tella, donde participaron entre otros Carlos Cutaia, quien posteriormente sería tecladista de Pescado Rabioso y La Máquina de Hacer Pájaros y Pepe Romeu, autor de **A bailar esta ranchera** y quizá el primer escritor en mixturar rock y literatura en el Río de La Plata. Romeu se suicidó a los 24 años.

4. Quedan pendientes, para otra oportunidad, las exposiciones acerca de **Oupeinpo**, el Taller de Pintura Potencial creado en 1981 por artistas como Tristan Bastit y Thier Foulc, derivado de **Ou-X-Po**, a su vez resultante de un complejo proceso de multiplicación de **Oulipo**, célula del Collège a la cual pertenecieron Raymond Queneau, George Perec, Italo Calvino y Françoise Le Lionaise, entre muchos; también las vinculaciones recientes de Benito Laren y Fabio Kacero con el Niaepba, así como la extraña genealogía trazada por Stewart Home que sitúa al Collège de 'Pataphysique en una línea que lo acercaría a experiencias tan heterogéneas como Fluxus, el Neoísmo y el Punk, así como a Luther Blisset y a Art Virus.

A quienes les interese este último ítem, podemos ofrecerles (gratis, por supuesto) bi-

bliografía en italiano, en archivo pdf.

5. **Alberto Greco Patafísico** - por Jorge López Anaya

<http://www.albertogreco.com/critica/critica.htm>

"(...) En octubre 1961, en su última muestra de pinturas en Buenos Aires, que tituló *Las monjas*, Greco presentó unas obras de concepción informalista - neofigurativa, dramática, con monjas desgarradas, hechas con los materiales más desagradables, con telas pegadas y camisas viejas manchadas. Expuso cinco o seis telas; en el centro de la sala una de las monjas estaba figurada con una camisa sujeta con clavos de herradura al bastidor. La había titulado *La monja asesinada*. En esta época Greco hacía colgantes y collares con clavos de herradura. Los soldaba con plata. Quizá debido al uso del alambre de plata, ideó una espiral del tamaño de un botón de solapa. Había ideado la Orden de Greco, un poco a la manera de la famosa Orden del Tornillo que otorgaba Quinquela Martín. Pero Greco lo "concedía" a quienes tenían algo que ver con una forma de vivir, o de practicar el arte, lo más antiformal posible. Quizá había en esta Orden de Greco algo de la Orden de los Sátrapas de la Escuela de Patafísica. (En realidad Greco tenía alguna similitud con el Faustroll de Jarry, quien confrontaba y explotaba todas las formas posibles de existencia, en oposición al destructivo e insensible Ubú.)"

Eleonora Filippi
suscríbete de una vez

Deborah Sijercovich
volvê, te esperamos

Mario Gustavo Costa
Sigue perdiéndose lo mejor

Ada Alicia Garay
en cambio es feliz con ramona

Instituciones de autor

A modo de introducción

Por Gustavo Marrone (desde España)

En el contexto de las artes visuales, el peso, en cuanto a la validación de las producciones artísticas recae casi en su totalidad en la autoridad de la institución que la promueve.

Siendo estas, en el mejor de los casos y particularmente en los centros cuyos directores hemos entrevistado, productoras en sí mismas de sentido al desarrollar un discurso creativo tan fuerte en estos momentos como el de los artistas y donde estos son insertados dependiendo del proyecto estético y político del centro, su dotación económica y fundamentalmente la sensibilidad a su época que tenga su director, sin dejar de lado su capacidad negociadora con otras instituciones y agentes burocráticos.

Manuel Borja director del Macba de Barcelona, Carlotta Alvarez Basso directora del nuevo Museo de arte contemporánea de Vigo, Marco, y Ferrán Barenblit nuevo director del CASM centro de arte Santa Mónica de Barcelona, son sólo 3 ejemplos entre otros directores y centros de arte contemporáneo que llamaron nuestra atención por el riesgo en sus decisiones, la capacidad y deseo de transformar instituciones que por su propia naturaleza serían lentas y pesadas en centros donde la comunidad aunque sea la artística se encuentre en un debate enriquecedor.

1. El Museo en la dimensión desconocida

Entrevista a Ferran Barenblit

1- ¿Cuáles serán los cambios que se realizarán en el Santa Mónica bajo tu dirección?

Nuestro punto de partida es que un centro de arte no es sólo un espacio en el que se muestran obras de arte, sino un lugar en el que el arte se construye. Para eso es imprescindible partir de conocimiento y criterio. Hemos constituido una "mesa de comisariado" que será lugar en el que se debatirán y se trazarán las líneas generales del centro y su programación. Los integrantes de la mesa son David G. Torres (Barcelona, 1967) y Miguel von Haffe Pérez (Porto, 1967), además de yo mismo. El centro está viviendo una serie de cambios en su planta física durante el verano. Se han reformado los accesos, los servicios al público y los espacios expositivos. Cuando reinauguremos, el próximo otoño, presentaremos siempre entre tres y cinco exposiciones / proyectos individuales. En la mayor parte, se tratará de nuevas producciones, para las que hemos dedicado gran parte de los recursos del CASM. Cada proyecto tendrá su especificidad y es difícil ahora determinar similitudes y diferencias entre ellos: hay algunos que son creados para ser expuestos únicamente en el CASM, mientras que otros no tienen un rasgo tan marcado de *site specificity*.

El CASM también dará una gran importancia a las actividades. Desde el pasado mayo, Antonio Ortega es el Responsable de Educación y Actividades. Toda la primera planta del CASM (sala de actos, aula, punto de consulta multimedia, bar) está dedicado a el trabajo en arte en formatos no expositivos.

2- ¿Cuál es el criterio que manejas a la hora de diseñar los contenidos del centro?

Uno de los principales criterios es generar un contexto internacional para el arte local. Es imprescindible situar a los artistas de aquí en un entorno que permita contrastar y validar sus propuestas a una escala más amplia. Eso se consigue no creando jerarquías entre artistas de diferentes generaciones y orígenes, y dotando a todos los proyectos de los recursos necesarios para ser llevados a cabo.

Creo que la veintena de proyectos que proponemos son un buen ejemplo de nuestro criterio en arte: Mabel Palacín, Albert Tarés, Christiane Erharter, Leandro Erlich, Gitte Villesen; Christian Jankowski, Ester Partegàs, Vanessa Jane Phaff, Francisco Queirós; Yamandú Canosa, Tere Recarens, Costa Vece, Livia Flores; João Tabarra, Maria Eichhorn, Jean Jacques Roullier. Además, un ambicioso programa de actividades que iremos anunciando a medida que se propongan.

3- ¿Qué idea tienes en general de lo que debe ser un centro de arte en un momento en el que florecen en todo el mundo?

Un centro de arte no es ni un "museo" ni una "sala de exposiciones". Por una parte, no tiene colección: su único patrimonio es, como digo más arriba, el conocimiento, el criterio y la capacidad de aplicar ambos para preparar la programación. Por otra parte, no es sólo una caja que alberga exposición tras exposición, teniendo al público como única referencia de éxito. Un centro de arte es un lugar en el que el arte se construye, a partir de la generación de un contexto, y donde el intenso trabajo de, sobre todo, los artistas, pero también el de críticos y curadores, puede ponerse en contacto con una gran variedad de públicos.

5- ¿Te has inspirado en algún proyecto en particular a la hora de plantear las modificaciones del Santa Mónica?

En mi opinión los "modelos" ya no existen. Sin embargo, hemos tenido en cuenta muchas experiencias en diversos países. Creo que las kunsthalle alemanas son una referencia obvia, aunque se tienen que estudiar con cuidado porque hay algunas tremendamente conservadoras. Los CRAC franceses son otro ejemplo de trabajo en arte que asume mucho riesgo y pone el acento en la producción. El uso del espacio del DIA de Nueva York también puede ser un ejemplo, en tanto que dedican cada planta a un proyecto diferente.

2. The MARCO experience

Entrevista a Carlota Alvarez Basso

1. MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo es un palacio de reciente apertura ¿cuál es la idea inicial de este proyecto y qué expectativas genera?

Si tuviera que resumir en tres conceptos lo que pretendemos llevar a cabo en el MARCO, estos serían: una programación de calidad, la creación de nuevos hábitos de consumo cultural y el acercamiento a la ciudadanía. Para conseguir esto contamos con varios factores a nuestro favor. En primer lugar, estamos situados en un edificio sumamente céntrico, anclado en la memoria colectiva de todos los vigueses, que ha sido renovado siguiendo un excelente proyecto arquitectónico. En segundo lugar, para diseñar la programación, además de estudiar y valorar el contexto geográfico y urbano en el que se ubica, hemos intentado que ésta sea el reflejo de la compleja sociedad en la que vivimos, favoreciendo actitudes de consumo cultural cualitativamente distintas, ba-

Instituciones de autor

sadas en la experimentación, en el multiculturalismo, en la pluridisciplinariedad y en la participación, tanto de los visitantes como de los artistas. Así, las exposiciones temporales que presentamos están dedicadas a la producción artística reciente en los más variados ámbitos creativos, ya sean de artes plásticas, arquitectura, vídeo o diseño. Se trata de muestras temáticas y colectivas, en torno a las que articulamos el resto de la programación del centro, con las que pretendemos que lleguen a Vigo propuestas innovadoras sobre arte y cultura contemporánea, pretendiendo que la gente tenga acceso a experiencias que hasta ahora nunca habían llegado a nuestra ciudad. Resultaría obsoleto dar continuidad a los modelos de museo heredados hasta la fecha, cuyo patrón es el de un contenedor de objetos representativos de los valores culturales y del gusto de una determinada comunidad, que accede a ellos con actitud contemplativa. La participación ciudadana es un objetivo prioritario, por ello, se ha pretendido crear una institución original, considerando al artista plástico como productor de cultura y al museo como promotor cultural.

2- ¿Cuál será la política de este museo con respecto al arte contemporáneo de Galicia y, por consiguiente, con sus jóvenes artistas?

Como contrapunto a estas exposiciones que se están llevando a cabo en las dos plantas del MARCO, vamos a complementar la programación expositiva poniendo en funcionamiento las muestras del Espacio Anexo con unos planteamientos necesariamente diferentes a lo que se está realizando en las salas del MARCO. La idea es enfrentar a artistas jóvenes con las particularidades de un espacio independiente que está situado en el exterior del museo, estimulándolos a producir obra "in situ" en este espacio de 100 me-

tros cuadrados. Esta línea de programación responde a la necesidad de dar cabida a un tipo de exposiciones puntuales, de suma actualidad, que no precisan de grandes inversiones ni de mucho espacio, y que por su frescura y novedad no pueden someterse a la espera y el retraso que implica participar en una programación museística a largo plazo. Las exposiciones del Espacio Anexo serán encargos realizados por el propio MARCO en base a proyectos que han sido presentados al museo para su producción.

Este tipo de programas suele ser muy popular entre el público joven por la inmediatez y simultaneidad de las obras expuestas y por la radicalidad de las propuestas. Sin lugar a dudas, éste es uno de los programas más idóneos para un museo de arte contemporáneo de una ciudad joven como Vigo.

3- Últimamente se están abriendo nuevos museos y espacios expositivos en todo el mundo, al mismo tiempo que el arte pierde presencia real en la construcción de la imaginaria de la gente. ¿Puedes darnos tu opinión sobre esto?

Hay que tener en consideración los importantes cambios que desde mediados del siglo pasado han afectado a la praxis artística y al *modus operandi* de los artistas. Yo creo que la asimilación de estos nuevos planteamientos conceptuales y la incorporación de otros formatos artísticos ha producido una crisis profunda en los géneros y en las categorías artísticas convencionales, lo cual implica, inevitablemente, que nos replanteemos los sistemas de valores vigentes respecto al arte. Pero esto no quiere decir que el arte no esté presente en la construcción del imaginario colectivo de la gente, sino que lo está de otra manera, fuera de las paredes del museo, circulando por distintos ámbitos de nuestra vida cotidiana, como queda ma-

nifiesto en la exposición "Indisciplinados", que versa sobre la posición del arte en las fronteras del diseño. En definitiva, creo que el arte está igualmente presente, pero de una forma más naturalizada.

4- ¿Podrías adelantarnos algunos proyectos para la próxima temporada y cuáles son las líneas de trabajo que te han impulsado a ellos?

Nuestras próximas exposiciones son "CÉSAR PORTELA, ARQUITECTO", muestra monográfica dedicada a este gran arquitecto, premio nacional de arquitectura, que tendrá lugar del 10 de octubre de 2003 al 11 de enero de 2004, comisariada por Susana Cendán; la siguiente es "OTRAS ALTERNATIVAS. Nuevas experiencias visuales en Portugal", comisariada por David Barro con el asesoramiento de João Fernandes, Director del Museo Serralves (Oporto), dedicada a la producción de la ultimísima generación de artistas portugueses, que tendrá lugar del 31 de octubre de 2003 al 1 de febrero de 2004, y por último la exposición "FOTOGRAFÍA Y ARTE EN EL SIGLO XX. VARIACIONES EN ESPAÑA", comisariada por Horacio Fernández -recientemente nombrado director artístico de PhotoEspaña 2004- y que estará en el MARCO del 20 de febrero al 23 de mayo de 2004. Esta última es una coproducción con el CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno de Canarias.

Las dos primeras, en línea con la programación habitual del museo, pretenden ser un balcón sobre la actualidad cultural tanto en España como en Europa, en este último caso presentando el arte portugués más reciente. La exposición "Variaciones...", que es un recorrido por la historia de la fotografía española del siglo XX, pretende adelantar a los ciudadanos algunas de las claves que les faciliten la comprensión del arte de hoy en día.

3. ¿Un museo de autor?

Entrevista a Manuel J. Borja-Villel,

1- A la hora de seleccionar las exposiciones para el museo, ¿piensas en cómo los visitantes se identificarán con las obras expuestas, en la formación de éstos, en la tradición de la ciudad?

Todo museo se forma en torno a tres puntos: una narración o narraciones (las obras expuestas o las correspondientes muestras o proyectos expositivos); unos dispositivos de exposición o intermediación; y unos públicos que tienen una naturaleza discursiva en relación a las obras. Los tres aspectos son interdependientes y se tienen en cuenta a la hora de preparar un programa. Así, el dispositivo tipo *archivo* en relación a la obra de Pere Portabella no fue casual, como tampoco lo fue que "Antagonismos" se presentase en un momento en el que los movimientos sociales antiglobalización se mostraron muy activos, en todo el mundo y especialmente en Barcelona, durante la primavera y verano del 2001. La programación de una exposición determinada no responde, por tanto, a una única razón; sino que siempre se estudia la realidad en la que el museo se inscribe, tanto local como internacional y, de acuerdo a esta realidad, así como a la oportunidad de poder exponer determinadas obras, se va conformando el calendario de exposiciones y actividades del museo.

2- En los últimos tiempos hemos podido observar cómo se va dibujando tu interés en presentar un tipo de arte experimental, y de alguna manera revisionista, con ciertas prácticas artísticas, sin dejar de lado un fuerte contenido pedagógico. ¿Puedes darnos tu punto de vista al respecto?

Para mí siempre ha sido importante presentar

aquellas prácticas artísticas que, en esta fase del capitalismo global en que vivimos, buscan la creación de fisuras o revelan la posibilidad de organizaciones alternativas. Aun situadas lógicamente en el presente, muchas de éstas tienen sus modelos paradigmáticos en la actividad de algunos artistas que trabajaron fundamentalmente en los años sesenta y setenta (Broodthaers, Roth o Fahlström entre otros) y cuya obra tiene hoy más sentido que nunca. Posiblemente, esto sea así aún más en nuestro país, dado el peso que en él ha tenido todo tipo de posicionamiento cultural hegemónico (véase, sino, la presión que en los años ochenta ejercieron las transvanguardias de carácter neo-historicista).

3- ¿Crees que un museo tiene que ser de autor? es decir, ¿crees que la política de exposiciones debe ser absolutamente coherente con la política de su director?

Si por "la política de su director" entendemos el modo como éste (obviamente con la colaboración de toda una serie de colaboradores) analiza y responde a una realidad determinada, no veo cómo la política de exposiciones de un centro pueda dejar de ser coherente con la política de su director. A no ser, claro, que éste sea un cínicco. Por otro lado, un modelo de museo ecléctico en el que todo tenga cabida no deja sino de responder a una cierta ideología, para mí, populista y en la mayoría de los casos reaccionaria y más excluyente que la que podría suponer el "museo de autor" al que te refieres: el museo deviene un gran contenedor que aúna la diversidad y cancela la diferencia. Ahora bien, si por "museo de autor" nos referimos a un museo de carácter canónico o teleológico en la mejor tradición moderna, por supuesto que no estoy de acuerdo.

4- ¿Qué espacio ocupa el arte contemporáneo que se produce en la ciudad en las políticas expositivas del museo?

Siempre he sostenido que el modelo de museo que proponemos tiene sentido en una realidad muy concreta, que es la de Barcelona, y que la narración que se articula a través de su colección y de sus exposiciones temporales busca una reescritura de lo local, sin caer en ningún tipo de localismos. Si esto es así, el arte que se ha producido o produce en la ciudad es importante para el museo. Las exposiciones de Pep Agut, Zush o Muntadas, e incluso el proyecto "Z" de Toni Abad, tuvieron un sentido determinado en relación con otros artistas que se exponían poco más o meno al mismo tiempo en el museo. Dicho esto, y más allá del programa de exposiciones o de la colección misma, creo que el museo necesita abrirse aún más a lo que ocurre a su alrededor, y estamos trabajando en esta dirección.

5- ¿Podrías comentarnos, a grandes rasgos, la programación de la nueva temporada?

Los proyectos más importantes en las que estamos trabajando para el 2004 son, en primer lugar, "Arte y utopía: La acción restringida", una revisión del arte producido en los últimos cien años a partir de Mallarmé, que se extenderá a Picasso, Artaud, Broodthaers, Jeff Wall o René Daniëls. Esta exposición se completará con un complejo programa de debates, talleres e intervenciones en diversos espacios de la ciudad en los que, bajo el título "¿Cómo queremos que nos gobiernen?", se reflexionará sobre relacionalidad y el público como entidad discursiva e incluirá, entre otros artistas, a Alejandra Riera, Peter Friedl, Harun Farocki o Ibon Aranberri. Posteriormente presentaremos *Desacuerdos*, un ambicioso proyectos sobre arte, política y esfera pública en el estado español que se organiza conjuntamente con Arteleku y UNIA. Además, a otro nivel, me gustaría destacar también las exposiciones de Adrian Piper y de Mauricio Dias y Walter Riedweg para este otoño.

solicitud de suscripción - ramona papel

Seleccionar categoría: ☐ 6 números = \$ 30
☐ 12 números = \$ 60

Nombre y Apellido:

Calle, nº y piso:

Localidad, CP y provincia:

Tel: E - mail:

Seleccionar forma de pago:

☐ Efectivo ☐ Cheque ☐ Deposito

Enviar solicitud a
Fundación Start Bartolomé Mitre 1970 5º B C1039AAD Buenos Aires,
o a ramona@proyectovenus.org

Se necesitan localizar obras
y todo tipo de documentos sobre

ANA SOKOL

enviar toda información a
María Moreno
mamor@sinectis.com.ar

Cultural tourism is biiiig business!!!

Arte, moda y MTV

Por Chino Soria
chinosoria@yahoo.com

Hace tiempo y allá lejos

Allá por 1999 (el siglo pasado), escribí un pequeñísimo artículo para ramona en el que planteaba el tema de la contemporaneidad y la vigencia de ciertos artistas en términos de talento y éxito, y me preguntaba porque los artistas siempre parecían pasar del reconocimiento al olvido en apenas algunos años... (como si pasaran de moda!!!!)

(el talento) "¿Es algo que dura un tiempo, como un impulso intenso de juventud, como el enamoramiento. Y luego de agotado, estamos condenados a vivir el resto de la vida (triste, muy tristemente) tocando la misma vieja canción? ¿O se limita todo el talento posible a una sola idea, y allí se acaba todo, pero eso está bien, y es normal que así sea, y uno no solo no debería inquietarse sino incluso, comparado con otros destinos, aceptarlo como una bendición? ¿O es el éxito el culpable de que se apague el fuego original, obligándonos a repetir aquello que nos da seguridad, por miedo al cambio y al posible fracaso, por miedo quizás al talento mismo?"

Aquellos temas me preocupaban por entonces. Pero a partir del 2000 y habiendo tenido la suerte de viajar por diferentes lugares del mundo (algo que no había hecho con anterioridad), luego de recorrer museos, galerías y sucuchos de varias "grandes ciudades", finalmente creo haber arribado a alguna respuesta a aquellas preguntas y quiero compartirlas nuevamente con ramona.

Un par de aclaraciones previas

Es necesario aclarar que no es mi asunto la escritura de teoría y el análisis. Es por eso que mi torpeza en la materia, apenas si me permite esbozar algunas promiscuas consideraciones, con la inexperta voz de la primera persona. Es que siento involucrado en esto mi amor y compromiso con el arte, por lo tanto pongo en aviso al lector aclarando...

- que fundamentalmente, "para mí el arte no es un objeto de estudio o, en todo caso, que no me interesa el arte como objeto de estudio. Acepto que existe esa posibilidad, pero no me interesa. Para mí el arte tiene dos únicos protagonistas: el artista y el espectador (y todos los espectadores son iguales ante la obra, incluso el hecho de que uno esté diplomado en crítica de arte no lo inhabilita para opinar...)

- que no acepto la idea de arte como "una manifestación de la cultura contemporánea" (aunque de hecho y lateralmente siempre lo sea). El arte sucede en un terreno atemporal inspiracional donde todo, el pasado el presente y el futuro, se reúne y lo atraviesa. El arte marca el pulso de su tiempo por convicción profunda y desinteresada, no por adopción o aditamento de unos presupuestos culturales circunstanciales.

Aclarado el punto...continúo...

Algunas manifestaciones del arte se encuentran diferenciadas de la moda por una apenas visible delgada línea roja, una línea tan delgada que casi nadie ve.

Pero he de destacar, que los vaivenes de la imagen y el concepto en arte se manifiestan y circunscriben, en muchos casos, dentro del fenómeno de la moda. Esto es debido a que sus agentes, o no están capacitados para diferenciarlos o simplemente hacen buen negocio de tal

confusión. Pero, antes que nada, ¿qué es el fenómeno de la moda? La moda no es otra cosa que la conversión del pulso de la cultura contemporánea, en objetos de consumo. Es decir, la moda es la manifestación a través de objetos simbólicos superficiales y transitorios, del devenir de los tiempos. Y tiene el gran poder, basado en el dinero que genera, de confundir y trastocar todo. Es así que, por dar un solo ejemplo, una revista pseudocultural, desarrollada por una empresa de publicidad, con el objetivo simple y vano (...y yo agregaría criminal) de promover la venta de cigarrillos, hace apropiación de todos los elementos posibles, incluido el arte, para ubicarse en el target apropiado y capturar las jóvenes e inexpertas voluntades de adolescentes que no están capacitados para diferenciar un par de zapatillas, de un paquete de cigarrillos, de MTV, de un nuevo restaurante cool...de una galería de arte...de una obra de arte.

Pero lo peor es que la tentación de la "figuración", el temor a no ser cool, la falta de convicciones, hace que incluso muchos adultos, artistas, público, críticos, etc. Tampoco presten atención a esta diferencia, tampoco la detecten. Para estar in o out, todo se ve justificado por la "contemporaneidad" o la falta de la misma. Pero lo que se esconde detrás de tal concepto en muchos casos, no es otra cosa que la moda. Un fenómeno de consumo en el que tal artista o tal obra "encaja" o no.

Las corrientes

Por supuesto nunca hay una sola corriente, como no hay una sola moda...

Poniéndome a caracterizar y generalizar en grupos, las dos grandes corrientes en las que veo enrolados a la mayor parte del arte actual, serían:

> **La línea "pro"** (profesional) o sería, que para situarla dentro de la contemporaneidad, diría-

mos está relacionada con las idas y vueltas de "lo conceptual", y pueden servir como referencia, el premio Turner, Documenta Kassel, etc. Diría para sintetizar el tema que esta corriente sigue la historia del arte en un sentido mas lineal en términos de la mirada oficial. (2)

> **La línea contracultural.** Acá se circunscriben varias corrientes...es un poco como MTV, donde hay lugar para todos mientras tengan adhesiones...es decir...no importa si es neo rock indie pop neo punk hip hop etc. Lo importante es que se verifiquen algunos conceptos mas generales con respecto a grupos de pertenencia con sus modas y sus consumos. En esta línea encuentro dos tendencias fundamentales, ambas de carácter romántico,

- Una, la del neo-compromiso. En este grupo se retoman oportunas practicas de los años 60, manifestaciones performáticas públicas, acercamiento del artista al campo popular, formación de grupos de artistas (3) bajo consignas más o menos contestatarias, cruce interdisciplinario con el campo de la poesía y la música, es decir un sentido mas "comunitario". Esta corriente tiene origen en otras posturas (modas?) más radicales como la antiglobalización, los movimientos okupas, neohippies, neocomunistas y diferentes manifestaciones retro de tribus urbanas.

- Otra, que siguiendo unas premisas mas individualistas se volcó a un exacerbado y romántico estado de neo spleen y neo dandyismo (4) tanto en el discurso (traumático en su "ser" artista), como en la apariencia personal (feriamericanismo cocoliche), como en su obra (una mezcla de poesía concreta con pasillo de escuela primaria estatal). Hay allí un latido mimosamente infantil, escolar, despreocupado por la "calidad" y absolutamente autorreferencial, todo envuelto en un paquete de extravagancia. Es el extremo opuesto de la línea "Pro", acá el arte (como alguna vez

Cultural tourism is biiiig business!!!

dijo Pablo Suárez) debe intentar no parecerse al arte (y cada vez menos!).

International style

Pero lo mas importante, y lo que en realidad motiva este artículo, no es el análisis de estas corrientes. Sino el hecho de comprender que dichas corrientes están diseminadas por cada rincón del mundo occidental (y otras regiones a las que llega MTV) y son idénticas (idénticamente superficiales, diría yo). Ahí es donde verifico el cruce con el concepto MODA, cuando veo que son tendencias, manifestaciones estéticas...no convicciones. (5) Que cambian como cambia el tiro alto o bajo en los pantalones según la temporada. Y en Argentina en particular sucede un hecho curioso y es que, dichas manifestaciones son a veces mostradas con el insólito desparpajo de quien cree haber descubierto la pólvora, y esto sólo puedo atribuirlo a que, o no tienen ni cable ni internet, o miran para otro lado, o tampoco están capacitados para detectar al esperpento....

Todos mezclados, todos mezclados

En el medio de estas cuestiones, artistas, publicistas, curadores, diseñadores de mass media, críticos, "coolitos" restaurateurs, modelos, gale-ristas, galancitos, músicos contestatarios (en busca de un buen contrato), colchoneros, reyes de bastos, caraduras y polizones. Todos, mas que mezclados, revueltos, seguimos sin poder hacer de este mundo un sitio mas digno de ser vivido. Una Argentina, una humanidad donde algunas premisas espirituales y "humanísticas" prevalezcan sobre las contingencias de nuestros miserables consumos.

Por supuesto que siempre y en general transversalmente, a contrapelo...mezclado en la multitud...sucede el arte. Allí está... a veces alcanzamos a divisarlo...aparece una puntita, un respiro...una luz...mal que le pese a los oportunistas, a la Tate Modern, y a los futuros productores y promotores de arte que en este momento traba-

jan arduamente para salir en la Wallpaper, en la FlashArt, para ser un día exhibidos en el próximo mega-museo que Frank Gehry se encuentra pergeñando...(cultural tourism is biiiig business!!!)

Los Angeles, Octubre de 2003

1) Y todos los que trabajan en este sentido...pasarán de moda!!!...se verán viejos en un par de años...porque nacieron de una operación espuria...porque debido a su ignorancia o a su oportunismo no entendieron que el arte es otra cosa...o porque miraron demasiadas revistas de arte...o porque creyeron en los gurúes equivocados..

(2) Digo, por mirada oficial, la de los críticos, curadores y pensadores mas emblemáticos del escenario artístico contemporáneo.

(3) En Argentina, es destacable que hasta el nombre "correcto" es necesario aplicar, (lo cual verifica que no es otra cosa que sumisión a dictámenes de la moda)...ahora se les llama "colectivos".

(4) Hago alusión a los términos "baudelairianos" aunque usados en este caso mas como poses que como convicciones profundas. El "neo" significa aquí la vuelta a algo que ya tuvo lugar, pero tomando de aquello solo lo apariencial. Para aclararlo, el spleen se podría definir como el tedio, el hartazgo de vivir y el dandysmo como expresión de un estado personal que, mediante la elaboración de una apariencia excéntrica, manifiesta la diferencia individual sobre la masa, el aspecto único sobre la repetición, es la encarnación de la protesta contra la rutina y la trivialidad de la vida burguesa.

(5) Y más específicamente en Argentina, con un cierto delay por la llegada de información (que en el mundo actual es cada vez menor) y su adaptación y producción.

(6) Y más específicamente en Argentina, con un cierto delay por la llegada de información (que en el mundo actual es cada vez menor) y su adaptación y producción.

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

del 20 de noviembre al 31 de diciembre

Muestra de seleccionados y ganador
del concurso Curriculum Cero

y en el nuevo espacio Grupo Doma
(ganadores de Curriculum Cero '02)

florida 1000 - Tel 43 13 84 80 - galeria@ruthbenzacar.com - ruthbenzacar.com

Un mulato corajudo y, además, mendocino

Sobre el pintor mendocino Gregorio Torres

Por Ariel Sevilla Volman
(arielsevilla_volman@hotmail.com)

Los que entienden que "todo es historia"...

Cuentan que en enero pasado, un par de meses antes de que Estados Unidos atacara a Irak, varios arqueólogos y curadores de antigüedades se reunieron con funcionarios del Pentágono y el Departamento de Defensa estadounidense. Estaban muy preocupados por que una guerra pudiera destruir monumentos que son patrimonio de la humanidad. Por eso, se propusieron documentar los sitios de importancia histórica y cultural de la llamada "cuna de la civilización" para preservarlos de los Tomahawks, los B52 y la otra pirotecnia belicista. Así, se lograron -dicen- que Estados Unidos tomara nota y aumentara de 150 a 4.000 el número de monumentos e hitos con valor patrimonial, con la promesa de tratar de no dañarlos en los bombardeos.

Oída desde Mendoza, y en definitiva Argentina, la anécdota parece sacada de una novela de ciencia ficción.

Es que el país no atraviesa por una guerra -o al menos en los términos convencionales- y, pese a tener un patrimonio cultural destacable, maravilloso, riquísimo... son contadas las gestiones y la concreciones de esa naturaleza para poner a resguardo los bienes que hablan de nuestra identidad.

De esta forma, la historia de arte argentino -en especial la de las provincias- está infestada de

obras, trayectorias y figuras que han pasado al olvido. Es el caso de Gregorio Torres, tema del artículo que publicamos a continuación.

He aquí un problema: ¿cómo denunciar con efectividad las deplorables condiciones en que se encuentra parte de las decenas de cuadros que pintó y que aún subsisten si el lector desconoce quién fue y qué representó este artista decimonónico para la plástica cuyana? Ignorarlo atenta contra cualquier intento de generar interés y -tal vez- motivar a que algún bien intencionado, con iniciativas un tanto más modestas que las de los arqueólogos y curadores preocupados por la guerra en Irak, haga algo concreto para salvaguardar su valiosa producción.

En este sentido, ya alguien ha dado un paso importante. Luego de décadas y décadas que nadie le prestaba atención a Gregorio, Félix Luna decidió darle un espacio en su "Todo es Historia". Sí. En el número de marzo de este año (la entrega n° 428) 10 páginas tituladas "Unitario, mulato y pintor" rompieron el inexplicable silencio que se había hecho en torno al talentoso mendocino.

El segundo paso, claro está, lo da ahora **ramona**, sólo que en un tono más crítico, con un artículo que tiene la modesta intención de sonar a denuncia pero también a propuesta de rescate. Al respecto, sería interesante que los lectores se acercaran al número de marzo de la revista de Luna para enterarse más acabadamente de la vida de Gregorio y así leer con un sentido más amplio esta nota.

Ahí se publican, rectifican y revelan datos que pueden, además de resultar apetecibles, encender el interés por la vida y obra del pintor. Una forma, aunque quizás no tan extrema como la de los arqueólogos y curadores mencionados, de repeler los bombardeos que los mismos compatriotas del artista provinciano han arrojado sobre su memoria y la de tantos, tantísimos, otros cultores del pasado.

Otro perfecto NN para la historia nacional

Por A.S.V.

Que el cuadro ya no tenga marco y se esté deshinchando son apenas detalles: ha sido víctima de una pésima restauración y muestra varias rajaduras. Además, lo está atacando lo que parece ser un hongo y acusa los lamentables indicios de que los últimos seres que lo vieron fueron las palomas, que dejaron estampadas en el lienzo las pruebas de su paso, como si se tratase de un singular libro de visitas de museo.

El retrato del "Músico Ignacio Álvarez", realizado en 1878 por Gregorio Torres, está herido de muerte.

Según decía José León Pagano, ese fue el último cuadro que ejecutó este pintor mendocino de origen mulato y filiación unitaria, nacido en 1819 y muerto en 1879. El historiador también apuntaba que se lo exhibía en la Sala Particular de los Padres del Convento de la Merced,

en Maipú, Mendoza. Claro está que "El arte de los argentinos" fue escrito hace más de 60 años y desde entonces las cosas han cambiado: hoy el pobre Ignacio -o mejor dicho, el pobre Torres- yace archivado, olvidado, arrumbado... en el ático de esa orden.

Pero lo más triste es que lo que ha sobrevivido de la obra del artista se encuentra en similares condiciones, cuando no mal expuesta, oculta en los depósitos de los museos, a veces a la vista de la gente pero no lo suficientemente promocionada y, una pequeña parte, en una colección particular. El resto se destruyó con el terremoto que tiró abajo Mendoza en 1861 o se diseminó con destino incierto. A esto hay que añadir que la figura y trayectoria de Torres -de las más fascinantes de aquellas calendas- han quedado prácticamente olvidadas para la historia del arte argentino.

Hasta aquí el lector seguramente se preguntará: "¿Bien, por qué tanto dramatismo, si no tengo la más pálida idea de quién fue Gregorio Torres?" Cuestionamiento lógico si se ignora que fue el pintor más importante que tuvo Mendoza en el siglo XIX hasta la aparición de Fernando Fader.

Además, fue uno de los pocos discípulos que August Quinsac de Monvoisin dejó en la Argentina y un gran amigo y protegido de Domingo Faustino Sarmiento, a quien incluso retrató en dos oportunidades.

Pero hay más: en su tierra natal lo llamaban "el Maestro" y, aunque quizás con un poco de exageración, en Chile lo llegaron a conocer como "primer pintor de América del Sud".

Asimismo, el mulato se vinculó y retrató a lo

Un mulato corajudo y, además, mendocino

Sobre el pintor mendocino Gregorio Torres

más encumbrado de la oligarquía cuyana y la dirigencia liberal de la época, y contribuyó a forjar el Romanticismo al pie de la Cordillera. Igualmente, este pintor liberal integró una emergente camada de artistas nativos luego de la caída de Juan Manuel de Rosas, ganó premios por su retratos y cuadros de historia, e instruyó a una importante generación de mujeres pintoras.

Ahora, puedo sugerir al lector dos nuevas preguntas: "¿Con semejante trayectoria, cómo puede ser que no lo conozca?" y "¿Cómo es posible que los responsables de poner en valor y rescatar los objetos artísticos del pasado permitan que 'un Torres' sea blanco de las cagadas de la palomas?"

Una respuesta probablemente esté en la pobre, triste tradición que mantienen los argentinos en cuanto al cuidado y rescate del patrimonio cultural.

Por lo pronto –y en este caso lo poco es mucho–, lo más urgente que se puede hacer es darle a este prolífico pintor provinciano la posibilidad de dejar de ser otro NN más de la historia conociendo algo de su biografía y, aunque suene a balance de stock, lo que a duras penas subsiste de su pincel.

Protagonista de un cambio

Tras la Revolución de Mayo se encendió un lento pero irreversible divorcio con el colonialismo en lo político, económico y social. Así, bajo el signo del Romanticismo, con la apertura comercial hacia el extranjero y, tal vez, gracias a la creación en 1815 de dos aulas de dibujo en el Convento de la Recoleta, comenzó a engendrarse un nuevo universo de imágenes

que representaba a las nacientes organizaciones políticas y a las cambiantes estructuras sociales.

De hecho, a lo largo del ajetreado siglo XIX en Buenos Aires y con mayor demora en el Interior, la pintura con tufillo colonial –de tipo religioso– comenzó a ser reemplazada por nuevos géneros pictóricos: de costumbre, de historia y de paisaje, entre otros. Pero, fundamentalmente tomó impulso el retrato en miniatura y al óleo, género en los que se destacó Gregorio Torres. Es que hasta la aparición del daguerrotipo y luego la fotografía –a partir de 1843–, fue la mejor forma de darles rostro a los hombres y mujeres que por esos tiempos asumieron la misión de comenzar a modelar una patria. De esta forma, el retrato le brindó a la creciente clase dirigente un medio para trascender, perdurar en la memoria.

Sin embargo, este proceso no fue de un día para el otro y los pintores se las vieron negras para llegar a generar un campo artístico –sobre todo en esa parte del país considerada "los 13 ranchos"–, lucha que comenzaría a dar sus frutos recién a partir de 1880.

Por su parte, a principios de la década de 1840 la pintura en Chile acusaba una situación similar a la de la Argentina recientemente independizada.

En ese marco, en 1843 llegó a Santiago Monvoisin (Burdeos, 1790 – Boulogne-sur Seine, 1870). El francés iba a fundar una academia de artes y para eso se llevó consigo a Torres, a quien conoció en su fugaz e inevitable paso por Mendoza.

El mendocino ya había estado exiliado en ese país cuando su familia fue proscripta por el go-

bierno federal, en la década anterior. Sin embargo, su arribo junto a Monvoisin, marcó un hito para la trayectoria del pintor mulato y, al decir de historiadores trasandinos, también para la evolución de las artes representativas chilenas, lo que a la vez dará sus frutos en la pintura cuyana.

Al poco tiempo de llegar, Monvoisin no demoró en poner a trabajar a Torres como "Inspector" de su escuela y quizás hasta lo empleó como asistente suyo en la ardua ejecución del medio millar de retratos que realizó en Chile a lo largo de 15 años.

El otro hecho significativo fue que a través de su maestro, el mulato comenzó su relación con Sarmiento (San Juan, 1811-Uruguay, 1888), por entonces proscrito en aquel país. La amistad entre ambos cuyanos duró hasta la muerte del pintor y, según J.A. García Martínez, el sanjuanino siempre lo incitó a trabajar y gracias a su espaldarazo su obra empezó a ser conocida.

De hecho, Sarmiento no demoró demasiado en darlo a conocer a través de la prensa chilena. Ya en febrero de 1843, en un artículo publicado en el diario El Progreso, escribió: "El señor Monvoisin prometiéndose mucho de la capacidad artística de su ahijado si era convenientemente cultivada, ha traído consigo al joven, dispensándole la protección de un padre i prometiéndole no economizar cuidados i auxilios de su parte, a fin de formarlo para la brillante carrera que su talento le prepara".

Asimismo, en Chile se encontraban los artistas Procesa Sarmiento, hermana del autor de Facundo (San Juan, 1818-1899), y Benjamín Franklin Rawson (San Juan, 1819-Buenos Aires, 1871), quienes también se relacionaron

con Torres. Para García Martínez, el encuentro de los tres pintores –alentados por Sarmiento y bajo la influencia del francés–, señala el momento en que "el espíritu cuyano se repliega sobre sí mismo en tren de búsqueda y superación, originando posteriormente el movimiento pictórico romántico en Mendoza y San Juan". Pero sólo Gregorio y Procesa son considerados discípulos de Monvoisin en Argentina, ya que Rawson había estudiado con Fernando García del Molino en Buenos Aires.

Memorias de la "patria vieja"

De la actuación de Torres como pintor en Chile, denominada por los mendocinos de entonces "la Patria Vieja", hoy subsisten algunas pocas obras.

El Museo Histórico Nacional de Chile posee "La Beneficencia" (Óleo sobre tela, 264 x 317 cm), pintado en 1847. El cuadro es un conjunto de retratos de filántropos chilenos de la primera mitad del siglo XIX. La figura central, que está sentada, es Don Manuel de Sala. Un indiecito le presenta hojas de mora y una mujer capullos de seda; a la par un niño juega con fibras de lino, que fueron llevadas a Chile por Sala. Además, están retratados el obispo Don Manuel Vicuña, quien enseña a un monaguillo; Doña Antonia Salas de Errázuriz, quien muestra un paño de hilo hecho en Chile; y a Don Domingo de Eyzaguirre, Don Mariano de Egaña y el prebitero R. Ovalle y Balmaceda. Completan el cuadro figuras de protegidos en las diversas obras fundadas por los retratados.

La pieza gozó de bastante popularidad gracias a que fue reproducido por la naciente técnica del daguerrotipo, que se utilizó para capturar

las obras que se presentaban en las exposiciones de entonces, comenta el historiador chileno Eugenio Pereira Salas.

En tanto, para hacerse una idea del retrato "El Tigre de los Llanos, Facundo Quiroga", también de 1847, hay que recurrir a las citas que se han hecho de él, ya que por el momento se encuentra desaparecido. Este cuadro puede haber sido pintado tomando como modelo otros retratos previos que venían circulando desde finales de la década del '20 o a partir de la lectura de los textos que describían al caudillo federal. Aunque se puede estimar que fue una tematización del Facundo, publicado en forma de folletín por Sarmiento, en Chile, en 1845.

En 1907, Carlos M. Urien en su libro "Quiroga" (Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Compañía General de Fósforos, 1907) publica una fotografía de una reproducción de un óleo que retrata al caudillo federal y que el autor atribuye al "pintor argentino José María Torres, hecho en 1847, en Santiago de Chile". Para la historiadora Daisy Rípodas Ardanaz, ese retrato es el que ejecutó el mendocino.

Al respecto, comenta: "El joven mendocino Gregorio Torres, que desde temprano había demostrado su gusto por el Oriente en el cuadro Mustafá, y había sido luego en Santiago discípulo predilecto de Monvoisin, había pintado en 1847 un retrato de El Tigre de los Llanos, Facundo Quiroga (...) la tela de Torres ofrece al sorprendido espectador, en vez de los rasgos atribuidos hasta entonces a Quiroga, los mismos ojos horizontales de mirada fija, el mismo entrecejo plegado, la misma fuerte nariz aguileña, el mismo nacimiento de la barba y el mismo bigote abundante y caído que el Alí Bajá de

Monvoisin -pintado en 1832-. Singular ejemplo americano de familiaridad de plumas y pinceles, en el que se amalgaman el hechizo del cuadro del francés con la tan fugaz como sugestiva aproximación entre el caudillo y el Visir esbozada en el Facundo por Sarmiento".

Por otra parte, la única obra de la Etapa Chilena de Torres que puede apreciarse en Mendoza es el retrato de un coterráneo: el "Coronel Juan de Rosas", realizado en 1848 y en el Museo Histórico General San Martín (MHGSM). De ese mismo año es un "Retrato de Caballero", hoy en poder del Dr. Guido Díaz Pacci, de La Serena, Chile. El coleccionista también posee una obra de Gregorio fechada en 1851 y que representa un suceso ocurrido ese mismo año: "El Sitio de La Serena, Revolución de 1851".

El pintor de la oligarquía

Gracias a las crónicas de viaje del chileno Benjamín Vicuña Mackenna se sabe que Gregorio estaba de regreso en su tierra natal en 1855. En esta primera Etapa Mendocina de labor pictórica comenzará a plasmar los rostros de militares, políticos y encumbradas personalidades de la oligarquía local.

De 1855, en el MHGSM aún existe el retrato de la "Niña Dolores García Maza" (Óleo sobre tela, 36 x 48 cm). La pequeña probablemente era descendiente de Juan Agustín Maza, diputado por Mendoza en el Congreso de 1816 y uno de los forjadores del Colegio de la Santísima Trinidad, que había sido fundado en Mendoza en 1817 y poseía un aula-taller de dibujo (fue la primera de ese tipo en la provincia).

Asimismo, de 1856 pueden apreciarse dos retratos. Uno de ellos es el de "Felipa Sosa

de Rosas", expuesto también en el MHGSM (Óleo sobre tela, 50 x 65 cm). La doña fue esposa del Coronel de Rosas (una hija de ambos se casó con el miniaturista italiano Guillermo Olivar), era cuñada de Tomás Godoy Cruz y fue una de las míticas Patricias Mendocinas. El otro es el retrato de Manuel A. Sáez (Óleo sobre tela, 46 x 58 cm) y se exhibe en el Museo del Pasado Cuyano de Mendoza (MPCM). Esta es, tal vez, la obra más bella y conocida del artista. Sáez fue un juriconsulto y político de reconocida actuación en Mendoza; también fue esposo de la hermana de Gregorio, Luisa, con quien se casó en Chile en 1857.

En tanto, de 1857, sobrevive el retrato de "Doña Felicianita Guinazú de Funes", actualmente en el depósito del Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guinazú - Casa de Fader, de Mendoza. La retratada fue la abuela del historiador local Lucio Funes, quien en el siglo XX se dedicó a estudiar a la oligarquía provinciana y en sus textos dedicó algunos párrafos a Gregorio.

Claro que en esta etapa Torres debe haber ejecutado muchos otros lienzos. A varios se los conoce por menciones escritas ya que, como la gran mayoría de las piezas de arte que se habían adquirido o producido en Mendoza hasta 1861, deben haber quedado bajo los escombros, como la Ciudad misma.

Ese sismo -el más violento que recuerda la historia argentina- obligó a muchos de los supervivientes a emigrar, principalmente hacia la vecina San Juan. Entre ellos estaba Gregorio, quien no demoró en ponerse a trabajar de pintor en esa provincia.

¿El retratista de Sarmiento?

El primer año de labor de Gregorio en San Juan resulta muy interesante y significativo, no sólo por lo cuantioso de su producción sino por los motivos que pintó.

Es que en 1861 y casi como si tratara de un programa de obras, ejecutó varios retratos y algunas escenas de personalidades y hechos vinculados a la causa liberal ("Despedida de Rivadavia" y los retratos del "Doctor Don Antonio Aberastain", "Bartolomé Mitre" y de dos de sus coroneles uruguayos: "Ignacio Rivas" y "Antonio Sandes", entre otros).

Se sabe de ellas gracias a Sarmiento y al mendocino José A. Salas, quien conoció al mulato por haber sido hijo de Doña Tránsito Videla de Salas, discípula del mulato. Aunque su ubicación actual es una incógnita, ambos señalan que algunos de esos cuadros viajaron a Buenos Aires o a Brasil.

Ese año el pintor también realizó dos retratos de Sarmiento, para entonces gobernador de la provincia, hoy también de ubicación incierta. Uno de ellos representaba al sanjuanino como docente, con un silabario en las manos y se lo exponía en la Escuela Sarmiento.

La otra obra, comentada por el mismo retratado en El Nacional del 3 de julio de 1884, a propósito del Salón de Pintura de San Juan de ese año, muestra al "Coronel Sarmiento (...) de pie en el cuartel de San Clemente despachando correspondencia al parecer, entre los soldados ocupados en preparativos de guerra (...) rico en colorido, tostado por el sol y con las carnaduras caídas de la escuela de Monvoisin, no descuella sin embargo en la morbosidad de otros cuadros suyos ni en la rotundidad rafae-

lesca de las curvas que es uno de los rasgos característicos de la obra de Monvoisin".

En la "Historia de San Juan", de Carmen P. Varese y Héctor D. Árias (Mendoza, Editorial Spadoni, 1966) se publicó una imagen que por la descripción brindada por "el loco" es el retrato del Coronel Sarmiento en el cuartel de San Clemente. Hacia 1970 estaba expuesta en la Casa de Gobierno de San Juan, hoy en esa provincia nadie tiene idea qué fue de ella.

Pero más allá además, durante su estancia en San Juan, Gregorio realizó una gran cantidad de retratos de miembros de la sociedad.

De 1861 data también el retrato del "Canónigo de la provincia de San Juan, Don Vicente Luna", actualmente en el depósito del Museo Histórico Marqués de Sobremonte, en Córdoba.

Al mismo tiempo, el Museo de Bellas Artes Franklin Rawson, de San Juan, tiene en su depósito los retratos del "Señor Barboza" (Óleo sobre tela, 83 x 121 cm), de "Desiderio Bravo" (Óleo sobre tela, 102 cm x 77 cm, hoy expuesto en el Museo Histórico Provincial Agustín V. Gnecco) y de su esposa Doña Díaz de Bravo (Óleo sobre tela, 79 x 106 cm), los tres pintados en 1868; y el de Marcos Antonio Bravo, realizado en 1871 (Óleo sobre tela, 79 x 106 cm).

A un paso del olvido

El año 1874 marcó un nuevo hito en la historia argentina: tras el primer período presidencial de Sarmiento, los liberales sufrieron una fractura interna que se reflejó en el divorcio entre Mitre y sus antiguos partidarios (entre los que estaba Sarmiento), la conformación de fuerzas políticas disidentes y nuevos choques armados en el interior del país.

Por su parte, Mendoza -que comenzaba a superar el trauma del sacudón del '61- no quedó al margen de ese conflicto y fue escenario de la llamada Revolución de 1874 y de las dos batallas de Santa Rosa.

En ese contexto, Gregorio realizó en 1875 el que sería el primer cuadro de su Segunda Etapa Mendocina. Es un retrato del "Teniente General Julio A. Roca" (Óleo sobre tela, 230 x 146 cm), quien tuvo una preponderante y victoriosa actuación en la segunda Batalla de Santa Rosa. La obra hoy está en el depósito del Complejo Museográfico Enrique Udaondo, de Luján de Buenos Aires, a donde llegó en 1943 por donación de las hijas del "Gran Elector".

Se desconocen las circunstancias en que fue ejecutado este retrato. No obstante, se puede presumir que responde al patrón marcado en la Etapa Sanjuanina, cuando el mulato se ocupó de retratar a personajes vinculados a las "Victorias de Sarmiento".

En cuanto a su actividad como retratista social, de esta última etapa de producción perduran los retratos de "Don Guillermo Cano Sotomayor" (Óleo sobre tela, 56 x 72 cm) y de su esposa "Doña Primitiva Corvalán y Rosas de Cano Sotomayor" (Óleo sobre tela, 56 x 72 cm.), ambos de 1876 y expuestos en el MPCM.

También de ese año es un retrato de gran tamaño que representa al "Periodista Manuel Olmedo", actualmente en el MHGSM.

Las últimas tres obras de Torres datan de 1878. Dos de ellas son los retratos del "Niño Julio Alfredo Videla" (Óleo sobre tela, 85 x 122 cm) y de "Rosa Piñero de Videla" (Óleo sobre tela, 82 x 115 cm), que hoy pertenecen a la Universidad Católica de San Juan.

En tanto, en el Convento de La Merced se encuentra el malogrado, el tristemente paradigmático, retrato del "Músico Ignacio Álvarez".

Un simple nombre de calle

"Ha muerto el primer pintor de América del Sur", publicó El Constitucional el 5 de noviembre de 1879, anunciando el fallecimiento de Gregorio Torres y haciendo referencia a cómo lo había calificado en otro tiempo la prensa chilena. No obstante ese comentario, el diario pedía perdón debido a que por falta de espacio no se publicaba una editorial en memoria del artista. Fue un hecho que pasó casi desapercibido.

Comenzaba así el camino al olvido de la vida y obra del mulato, el unitario, el prolífico pintor mendocino que murió el lunes 3 de noviembre, pobre y de pulmonía (está enterrado en el Cementerio de Capital).

Según comenta José Salas, luego de su desaparición, sus obras fueron "rematadas á vil precio para cubrir las necesidades más apremiantes de la honrada y desolada familia, que dejaba á su muerte en la misma honesta miseria en que la había formado".

De hecho, varios artículos coinciden en apuntar que, pese a haber sido un retratista muy solicitado, Gregorio ofrecía sus servicios a muy bajo precio y llevaba una vida modesta, lejos de toda figuración. Bajo perfil se diría hoy. Esto, y pese al círculo de relaciones que tuvo con políticos y militares, debe haber colaborado a que luego de su muerte haya pasado al olvido casi total. En este sentido, hay que mencionar que en 1878 ser concretó la única exposición de cuadros de Torres sobre la cual hay referencias que se haya realizado mientras vivió. Si bien los

diarios de la época no publicaron al respecto, Lucio Funes asegura que el 25 de febrero de aquel año, por iniciativa del gobernador Elías Villanueva se habilitó una muestra del pintor que sirvió para recaudar fondos para la repatriación de los restos del General San Martín. Sin embargo, y a excepción de la muestra de Arte Retrospectivo que realizó el mendocino Alejandro Mathus Hoyos en 1937, durante el siglo XX los cuadros del artista jamás fueron reunidos en una exposición homenaje.

Hoy, el único hito que indica que alguna vez existió alguien llamado Gregorio Torres es un frío cartel que señala que una callecita ubicada entre San Juan y Rioja, de Mendoza, lleva su nombre. Tal propuesta surgió en 1943, cuando otras dos arterias céntricas fueron bautizadas con nombres de artistas: "Escultor Ferrari" y "Fernando Fader".

Con esta iniciativa, a alguien se le ocurría que el mulato, el unitario, el discípulo de Monvoisin, el protegido de Sarmiento, el prolífico pintor provinciano... merecía el mismo honor que Fader, uno de los forjadores de una generación de artistas que pintó una nueva etapa en la historia del arte de Argentina y Mendoza a principios del siglo XX.

Un DNI para Gregorio

El patrimonio cultural de una nación lo conforman un conjunto de bienes, materiales y simbólicos que se han ido produciendo y reuniendo a lo largo del tiempo y que ha llegado a ser parte de la identidad de una comunidad.

En consecuencia, el deterioro, el olvido, la dispersión, la pérdida... de esos bienes atentan contra la comunidad; lesionan y empobrecen

su identidad porque privan a las generaciones futuras de obras que pueden enriquecerlas de conocimientos y sensibilidad.

La identidad de la Argentina está como a 3 y gran parte de la dolencia está en el relegamiento que desde hace décadas sufre su patrimonio cultural.

La obra de Torres es un buen y lamentable ejemplo de ello.

Aunque suene redundante, hay que volver a denunciarlo: son pocos los cuadros de este artista que se encuentran al alcance del público y no siempre en las condiciones más adecuadas; los otros sobrevivientes están en depósito, en muy mal estado o en vías de destrucción, a veces sin inventariar y, seguramente, existe una gran cantidad de obras desperdigadas en las familias descendientes de los que fueron retratados por el pintor (en efecto, por gestiones de quien firma estas líneas, la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, acaba de realizar el pedido del cuadro del Músico Álvarez a la Orden de la Merced para exponerlo en el MPCM).

En consecuencia, el rescate del patrimonio heredado de Gregorio podría partir de una búsqueda de las piezas desaparecidas para reunir las. Además, sacar las que duermen en la oscuridad de los depósitos y que estén más o menos en condiciones para exponerlas. Inventariar ese patrimonio, estudiarlo seriamente y luego transferir, sociabilizar, democratizar los conocimientos que surjan.

Claro que lo ideal serían subsidios para restaurar los lienzos deteriorados, pero hasta tanto aparezca esos recursos se los puede fotografiar para difundirlos en un catálogo que llegue a cuanta mano sea posible. Esas imágenes

junto a una biografía de Torres deben además añadirse en una web de artistas argentinos (de hecho, a partir de esta investigación, el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile está a punto de hacerlo).

En cuanto a los cuadros que están en exposición, los que saben cómo hacerlo podrían asesorar para que la muestra sea atractiva y así efectiva. Pero para esto hace falta también una importante apertura de las instituciones, muchas de ellas celosas y soberbias que no se abren a las propuestas que les llegan de afuera y no son les son propias.

En suma, se trata de que las instituciones públicas y privadas trabajen juntas en la elaboración de propuestas de rescate –si son políticas, mejor–, pero con mirada amplia y solidaria, no sólo atendiendo a los artistas ratificados por Buenos Aires: es momento de empezar a mirar hacia el Interior. Todas estas demandas ya fueron realizadas en el pasado. A la vista está que no fueron oídas. Por caso, y para terminar, he aquí uno de esos reclamos en concreto sobre la obra de Torres, publicado en 1896 en el Diario El Debate, de Mendoza, por José A. Salas, hijo de una de las discípulas de artista, que, aunque extenso, vale la pena refrescar:

“¡Cuán hermoso espectáculo de cultura y de justicia darían a mi juicio los hombres que dirigen los destinos de este pueblo si penetrados del verdadero mérito de tan inspirado mendocino (se refiere a Torres), dictaran entre las atinadas leyes que vienen elaborando para cuidar nuestra vida o acrecentar las riquezas de la provincia, una con el propósito de honrar debidamente su memoria, votando siquiera los recursos necesarios para que se adquirieran algu-

no de los lienzos más notables del gran maestro, con los que podrían ornamentarse las principales de nuestras oficinas públicas y fueran mirados y aplaudidos por los numerosos vecinos y visitantes de Mendoza!”, sentencia Salas. Y agrega: “No todo en efecto ha ser en este importante Estado argentino fecundar por el trabajo la tierra. Su grado de adelanto le exige también la realización de actos oficiales demostrativos de su respeto por el arte, las letras o la ciencia; y la glorificación por su parte del inspirado pintor sería una elocuente manifestación de cultura dada ante propios y extraños y una prueba de que se sabe aquí estimar el talento; al mismo tiempo que se ejercitan las fuerzas y dictan avanzados preceptos para aumentar la fortuna y dilatar la grandeza de la Provincia”.

Brevísima biografía de un pintor

Gregorio Torres era mulato. Nació en Mendoza el 14 de febrero de 1819 (y no en 1814, como se dice por ahí) Pese a su origen racial, circunstancias familiares –su abuelo y su padre eran abastecedores de carne– y las leyes dictadas por la Asamblea de 1813 permitieron que gozara de una situación más favorable que otros descendientes de esclavos durante las primeras décadas de la Mendoza independiente (¿Se acuerda el lector de Fermín Gayoso, el moreno esclavo de Juan Martín de Pueyrredón, que era pintor?).

De hecho, Gregorio pudo estudiar en un colegio privado, insertarse en la sociedad local de los años '20 y, posiblemente, tomar clases de arte en el Colegio de la Santísima Trinidad, que –fundado en 1817– contaba con un taller de dibujo. Su padre, Cruz Torres, estuvo vinculado a la

causa unitaria. Por eso, en 1836, luego del asesinato de Facundo Quiroga, Gregorio y su familia debieron expatriarse en Chile. En Santiago, cursó sus estudios secundarios, comenzó su formación artística, ejecutó sus primeras obras –Sarmiento menciona “...un Mustafá, una Corina i un niño dormido que honran mucho los talentos de aquel joven”– y hasta fue galardonado por su labor (Etapa de formación, c. 1836 – c. 1842).

Hacia 1839, en una breve estancia en su tierra natal, el pintor habría ejecutado un cuadro que representa el fusilamiento de un francés ordenado por Rosas, que sería el primero realizado en Mendoza y que hoy se encuentra desaparecido.

A principios de la década de los '40 y nuevamente en el exilio, comenzó su Etapa Chilena de producción pictórica (c. 1843 – c. 1855). Bajo la protección e instrucción de Monvoisin, se dedicó a retratar a miembros de la sociedad santiaguina, realizó cuadros de historia y obtuvo varios premios en los nacientes salones de arte de Chile. Pero además, por esos años, se vinculó con Sarmiento, relación que duraría hasta la muerte del mendocino.

A mediados de los '50, Torres regresó a su patria –ya en tiempos de Urquiza– y comenzó lo que sería su primera Etapa Mendocina de labor pictórica (c. 1855 – 1861). Entonces, su principal actividad fue la retratística, pero también dictó clases de dibujo y pintura a jóvenes de la sociedad local, generando algunos discípulos. Si bien por esos tiempos el mulato no trascendió las fronteras de la provincia –y a decir verdad jamás lo logró– integró una emergente generación de artistas nativos argentinos que comenzaron a for-

marse y trabajar después de la caída de Rosas. Luego del terremoto que destruyó a Mendoza el 20 de marzo de 1861, se inició la Etapa Sanjuanina de trabajo de Gregorio (1861 – 1874). En este período, además de retratar a la aristocracia local, ejecutó varios cuadros del autor de Facundo y de personajes vinculados a la Batalla de Pavón. También en esa provincia formó familia y desplegó una labor docente que originó una importante generación de “pintoras”, entre las que se encontraba su hija Celia.

Aparentemente ya con los síntomas de la pulmonía que acabó con su vida, el mulato regresó a Mendoza hacia 1874. En esta Segunda Etapa Mendocina (1875 – 1878), a la par de su actividad como retratista y el dictado de clases particulares, se desempeñó como titular de la Cátedra de Dibujo Natural del Colegio Nacional de Mendoza (lo designó Nicolás Avellaneda, por entonces Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública).

Finalmente, Torres falleció pobre y en un inexplicable anonimato. Debido a la mala situación económica de la familia, Celia debió rematar los cuadros de su padre, lo que colaboró con la dispersión y desaparición de gran parte de su obra.

¿Y dónde están “los Torres”?

Referencias: “d” indica “desaparecido” y “fd” señala “fecha desconocida”.

Etapa de formación (c. 1836 – c. 1842):

- Chile, c. 1837: Mustafá (d)
- Chile, c. 1837: Corina (d)
- Chile, c. 1837: Niño dormido (d)
- Mendoza, 1839: El fusilamiento del francés Duboc (d)

Etapa chilena (1843 – c. 1855)

- 1845: La Beneficencia (en el Museo Histórico Nacional de Chile)
- 1847: El Tigre de los llanos, Facundo Quiroga (d)
- 1848: Coronel Juan de Rosas (en el Museo Histórico General San Martín de Mendoza)
- 1848: Retrato de Caballero (en poder del Dr. Guido Díaz Pacci, de La Serena, Chile)
- 1851: El Sitio de La Serena, Revolución de 1851 (en poder del Dr. Guido Díaz Pacci)

Primera etapa mendocina (c. 1855 – 1861)

- c. 1855: Granizada mendocina (d)
- 1855: La niña Dolores García Maza (en el Museo Histórico General San Martín de Mendoza)
- 1856: Doña Felipa Sosa de Rosas (en el Museo Histórico General San Martín de Mendoza)
- 1856: Manuel A. Sáez (en el Museo del Pasado Cuyano, Mendoza)
- 1857: Doña Feliciano Guiñazú de Funes (en el Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú – Casa de Fader, Mendoza)
- 1857: El finado Gómez y Niño sentado (d)

Etapa sanjuanina (1861 – c. 1874)

- 1861: Doctor Don Antonio Aberastain (d)
- 1861: Despedida de Rivadavia (d)
- 1861: Coronel Mitre, Coronel Sandes (d)
- 1861: Coronel Rivas (d)
- 1861: La familia Virasoro (d)
- 1861: Gobernador y General Benavides (d)
- 1861: El Chacho (d)
- 1861: Sarmiento docente (d)
- 1861: Canónigo de la provincia de San Juan, Don Vicente Luna (en el Museo Histórico Marqués de Sobremonte, Córdoba)

- 1867: La niña Clarita Cortínez Ortega (d)
- 1868: Don Barboza (en el Museo de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan)
- 1868: Don Desiderio Bravo (en el Museo de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan)
- 1868: Doña Díaz de Bravo (en el Museo de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan)
- 1871: Marcos Antonio Bravo (en el Museo de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan)
- La familia de Federico Moreno y Nemesia Cardoso (d) (fd)

Segunda etapa mendocina (1875 – 1878)

- 1875: Teniente General Julio A. Roca (en el Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján de Buenos Aires)
- 1876: Don Guillermo Cano Sotomayor (en el Museo del Pasado Cuyano, Mendoza)
- 1876: Doña Primitiva Corvalán y Rosas de Cano Sotomayor (en el Museo del Pasado Cuyano, Mendoza)
- 1876: Periodista Manuel Olmedo (en el Museo Histórico General San Martín de Mendoza)
- 1878: Músico Ignacio Álvarez (en el Convento de La Merced, Maipú, Mendoza)
- 1879: Niño Julio Alfredo Videla (en la Universidad Católica de Cuyo, San Juan)
- 1879: Rosa Piñero de Videla (en la Universidad Católica de Cuyo, San Juan)
- Doña Concepción Asencio de Mathus (d) (fd)
- Presb. Doctor Jorge Corvalán de Rosas (d) (fd)

Un pintor poco adulator

En términos estilísticos, se puede decir que Torres era un típico, aunque excelente, retratista decimonónico. Poseía un pincel entre romántico y realista. Un detalle fascinante de sus cuadros

son las carnaduras, las miradas y la delicadeza de las manos de sus retratados. Se caracterizaba, también, por un peculiar preciosismo, expresado en el detalle por los accesorios de los motivos, como aros, prendedores y cadenas de relojes, entre otros. Además, no era para nada adulator. Por caso, a muchas mujeres las retrató sin ocultarles el típico bocio que se les suele formar a los cuyanos bajo el mentón por falta de yodo. Igualmente, y en especial en su Etapa Sanjuanina, dio espacio al paisaje de la región: en varias obras abrió amplias ventanas al fondo para permitir ver la grandiosidad de la Cordillera.

Estas son publicaciones en las cuales pueden apreciarse algunos cuadros del mulato:

- En “El Arte de los Argentinos”, de José León Paganó (Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944), se incluyó el retrato de la “Niña Maza”.
- Artes Plásticas en Mendoza, Estudio Generacional, 1850-1910, de Blanca Romera de Zúmel y Marta G. de Rodríguez Britos (Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, 1999), se publicaron los rostros de “Manuel A. Sáez”, de “Don Guillermo Cano Sotomayor” y de “Doña Primitiva Corvalán y Rosas de Cano Sotomayor”.
- En “Quiroga, Estudio histórico Constitucional, Caudillos Argentinos”, de Carlos M. Urien (Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Compañía General de Fósforos, 1907), se publicó el retrato “Facundo Quiroga, El Tigre de los Llanos”.
- En “José de San Martín, Libertador de América”, de Enrique Mario Mayochi (Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 1998), puede verse el retrato de “Doña Felipa Sosa de Rosas”.

Pequeño Daisy Ilustrado

A los lectores de **ramona**: para encargar tu pedido de definición: escribir a daisy@2vias.com.ar historias del arte versión 100 palabras porque sí. Se consigue en Cabaret Voltaire, Buenos Aires. Flor, objetos irresistibles. Rosario.Espacio vox, Bahía Blanca.

Palabras con talo

* azul océano.
* mancha irreversible.
* una clase de pigmento de máxima saturación. Hay azul verde y morado, ¿amarillo? accesibles en el mercado. No sé si existe otro color que tenga talo, ya que cada vez inventan más nombres extraños en las cartas de colores. Son colores que atraen mucho por su alta pigmentación, generalmente muy mal utilizados, por que esa misma capacidad de saturación genera un efecto muy desperejo al lado de otros colores. Como tantas otras cosas, lo mismo que los hace atractivos es lo que dificulta su uso. Es muy común encontrarlos en trabajos de alumnos de la escuela de bellas artes o de gente que no sabe pintar. Son colores botones, denuncian la ignorancia, la tendencia a la tentación antes que a la construcción de una obra.
* se encuentra en microalgas de filamentos rectos o ligeramente sinuosos, sin ramificaciones, solitarios, 1.0 µm de ancho con vaina tenue, sin color, células terminales sin reducción

del diámetro. Células cilíndricas más largas que anchas, raramente isodiamétricas, células apicales redondeadas azul-verde pálido.* disfrutalo.

teknovilla

* la manipulación a conciencia de estrategias para adaptar tecnologías de distintas generaciones es una forma teknovilla de trabajar. Teknovilla es optimista, es práctico, soluciona, se adapta. Tecnología híbrida, invadida, trastornada; una operación que utiliza sistemas tecnológicos pervertidos o deformados. Tecnología obsoleta cumpliendo una función de menor importancia que la original. Tecnología extendida más allá de sus funciones originales. Articulación de elementos tecnológicos disponibles para un objetivo nuevo. No está dirigida a los objetos sino a la manera de manipularlos. La actitud teknovilla es en principio optimista. Pero no se trata de un optimismo abstracto; no es un optimismo que se parezca a la idea de fe, es un optimismo práctico, un optimismo activo.

Teknovilla es una manera específica de hacer arte.

Los que aprecian el ruido poseen un órgano, real o abstracto, que tiene la capacidad de ca-

Cartas de lectores

nalizar el ruido de las imágenes. En un proceso como la interpretación del espacio, al relacionar una percepción y un conocimiento de lenguaje (tengo frío, ese color es azul) siempre hay ruido. El ruido está formado por información redundante, incoherente o degradada. En pos de un correcto funcionamiento de los procesos de reconocimiento de la realidad, este ruido es normalmente ignorado o considerado deseable. Esto es una forma de ordenar el mundo para poder lidiar con él. Esto nos permite, también, tener un lenguaje. El costo de este proceso es información perdida. La información innecesaria para las actividades funcionales es normalmente desechada sin tener mayores consecuencias. Este proceso se hace cada vez más estricto con el crecimiento de la persona (en el grado 0 de conocimiento toda la información es importante, en el grado 1 ya se ha decidido dejar algo de lado). En el caso de los apreciadores de ruido, en algún momento se empiezan a ensanchar los límites de reconocimiento de la información válida, empiezan a necesitar la redundancia, las deformaciones, la incoherencia. Una persona teknovilla aprecia el ruido. Teknovilla conecta. Conectar cosas. Los niveles de complejidad intelectual dependen de la cantidad proporcional de conexiones que pueden establecerse. Cuantos más vínculos pue-

dan realizarse en más direcciones, más inteligentes se vuelven las cosas. Integrar: una construcción teknovilla se desarrolla por ejemplo realizando conexiones entre formas constructivas externas a la construcción teknovilla. La construcción teknovilla es entonces como una súper construcción que integra piezas que vienen de sistemas de construcción diferentes. La función de una construcción teknovilla surge de la mezcla de las funciones de los sistemas de construcción externos, de donde vienen los elementos integrados en la construcción teknovilla. Pero esto no quiere decir que la función resultante se parezca en algo a algunas de las funciones de los sistemas externos. Los rastros que deja de lo que había son pocos. La vida bajo el cálido manto teknovilla: se hace esperable una buena temporada. Se vislumbra una tímida esperanza de mundo soportable, ahora que disponemos de esta gran herramienta poética para enderezar nuestras vetustas maquinarias rotas. Sus necesidades más tristes serán atendidas automáticamente. No escaparán necesidades espirituales en ningún sentido. Al igual que vegetales retorcidos. Mentes permanentemente nubladas, confusas, perdidas en las sombras. Pero no las sombras del presente. Sus enormes cabezas y estropeados cuerpos serán contemporáneos del futuro.

Pequeño Daisy Ilustrado

Un futuro controlado por máquinas amables y flexibles, metal acolchado a 36 grados.

La maquinaria analítica registra profecías, escucha cuidadosamente.

Agradables teknovillas. Nunca pude imaginarme que fueran tan... deformes.

-Sí, deformes y retrasados al instante-. El talento se autoabsorbe y se anula, su facultad especial es alterar el equilibrio del área frontal. Pero, ¿para qué vamos a preocuparnos? Aquí tienen cuanto necesitan.

Algo sobrecogido por el espectáculo, la habitación y la maquinaria.

-¿Son estos los nombres que han surgido? Son los únicos de que disponemos, pero podemos hacer más. Maximiliano Bellmann

trazo * azaroso, curvo, diferente, elemental, inexacto, infantil, intencional, irregular, inteligente, invisible, laborioso, ligero, limpio, magistral, manual, personal, pesado, preciso, primero, propio, recto, rígido, sensible, técnico, torpe, único, visual. * caligrafía, línea, garabato, grafismo, letra, mancha, rasguño, raya, rayón. * contacto, gesto, huella, manifestación, marca, presencia, señal. * se trazan las fronteras, las líneas del ferrocarril, la historia, las estrategias, las expediciones, las órbitas, los planes, los planos, las rutas aéreas, las teorías, los caminos, los contornos, los itinerarios, los límites, los mapas, los recorridos, los ritmos. * desliza. * escritura. * el ojo traza. * oportunidad. * trazo sobre trazo. * trazo por trazo. * dibujo de las ideas. * diseño de un ca-

mino. * acontecimiento gráfico. * elemento instantáneo. * movimiento sobre el papel. * ocasión de error. * la materia se posa sobre la tela y se desliza.

* *tractiare*, de trazar: tirar una línea. * artista recomendado: Cy Twombly
turquesa * azul histórico.

* celeste oscuro. * lo haces con una pizca de azul talo.

* mejor comprarlo, igual que el magenta, son casi colores primarios. * en gráfica se usa cyan, magenta y amarillo; decirle turquesa al azul de ciano es como decirle rosa al magenta. * protección contra el mal de ojo. * piedra porosa. * potente acción sobre el epitelio que reviste la superficie del organismo interior y exterior, por tanto debe usarse en úlceras, quemaduras, tanto internas como externas. * en el suroeste de Estados Unidos, los apaches creían que la turquesa ayudaba a los guerreros y a los cazadores a tirar con precisión. Para los zunis, esta piedra protegía de los demonios. * en persa, turquesa se dice "ferozah" o "firozah" que quiere decir victorioso. Una de las primeras gemas conocidas por el hombre. * en el Tíbet hasta nuestros días, la turquesa es el más popular de los materiales utilizados como adorno corporal y juega un papel muy importante en las ceremonias religiosas. * según otra creencia, la turquesa tenía el poder de preservar a su portador de las malas caídas y procuraba a los caballos un paso seguro.

Cartas de lectores

Hola ramona. He recibido por bastante tiempo info de ustedes. En San Juan Puerto Rico tenemos una serie de talleres de artistas en residencia. De hecho hemos invitado para Puerto Rico 04 (en Junio) a Eva Grinstein como curadora). BUENO PERO LE ESCRIBO POR OTRA RAZON. en diciembre estaremos en art Basel (Miami). Somos una organización sin fines de lucro dedicada a detonar cualquier posibilidad que se concrete en realidad para los artistas contemporáneos. Me gustaría que pudiésemos a la vez distribuir información de otros proyectos pequeños, revistas, publicaciones locales o no. Les interesaría enviarme algunos ejemplares. De no ser así me gustaría tener documentación escrita de ramona y/o cualquier otro grupo que entiendan importante incluir.

Michy

R. de r.: encantados de enviarte ramonas, venus y todo lo que quieras siempre que pagues el correo: cada ramona a EEUU cuesta 16 pesos.

Encontré ramona en una biblioteca de Río Ceballos, un número viejo y el único que tienen. Leí "la poesía del soporte" de César Aira, donde cuenta que Klee escribió un libro sobre sus estudios de los diferentes soportes. ¿saben cómo se llama?

Beatriz

R. de Aira: Me temo que lo soñé...

Hola, me dijeron que por cierta cantidad de venus se puede comprar el mailing de ramona, es eso cierto?

Guillermo

R. de r.: desde ya que sí, por eso muchos artistas venden sus obras en venus.

Estimados amigos: Me gustaría conversar con alguien del staff para tratar asuntos de arte que acaso puedan interesarles. Estaré en el Hotel Rochester de la calle Esmeralda 542.

Nelson Di Maggio

R. de r.: adoro el arte oriental pero ojo que no puedo pagar las colaboraciones y tampoco publico comentarios de muestras.

Soy Soledad de la Fundación Centro de Estudos Brasileiros. te escribo para pasarte la próxima muestra que estaremos presentando el 12 de noviembre en nuestra Galería de arte.

Y quisiera saber si podemos (pues no sabemos por qué) dejamos de aparecer en la revista impresa. puede ser? Muchas gracias,

Soledad Dominguez

R. de r.: Isso aconteceu com muitas mostrás, perdão, mais os voluntários que fazem o trabalho as vezes esquecem. Si quiser poderiam meter um avisinho.

Me dirijo a Uds. porque poseo una nota para que consideren su publicación y desconozco a donde debo dirigirme. Les agradecería si me suministran ese dato.

Lucila Anigstein

R. de r.: Mandate, total ¿qué perds?

Estoy feliz que pusieron al día la agenda! No saben lo útil que es! un beso,
Maria

R. de r.: Si que sabemos y también el trabajo que da y lo que nos maltratan cuando no salen. Te esperamos para que nos des el besito.

direcciones

Alberto Sendrós	Pje. Tres Sargentos 359	
Aldo de Sousa (arenales)	Arenales 966	LU-VI: 10-20, SA: 10-14
Aldo de Sousa (Florida)	Florida 860 Loc. 104 y 105	LU-VI: 10-20, SA: 10-14
A. Francesa (MdP)	La Rioja 2065	
Arguibel Andrés	Arguibel 2826	MA-DO: 17-24
Arte x Arte	Lavalleja 1062	LU-SA 13-19
Atica	Libertad 1240 PB°9	LU-DO: 11-13, 15-20. SA: 11-13:30
Bar y café Roma	Olavarría esq. Alte. Brown	
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Biblioteca Nacional	Agüero 2502 3°	
BMS (Darwin)	Darwin 1154 1 "c" sec A	SA: 16-20
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	LU-VI: 15-20
Casa 13 (Córdoba)	Belgrano y Pasaje Revol	DO: 20-24
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
Centoira	French 2611	entrevista
Centro de Arte Moderno (Quilmes)	Av. Dorrego 176	LU-SA: 10-12, 16-20:30
Clásica y Moderna	Av. Callao 892	LU-DO: 8:30-2
Dabbah Torrejón	Sánchez de Bustamante 1187	MA-VI: 15-20; SA: 11-14
Diletto Caffé	Perú 193	LU-DO: 9-23
El Borde	Uriarte 1356	LU-SA: 12-24
El Purgatorio	Borges 1766	
Elsí del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20: SA: 11-14
En acción	Paraguay 5560	LU-VI: 16-20; SA: 9-13
Escuela Argentina de Fotografía	Campos Salles 2155	LU-VI: 15-21
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MI-DO: 16-21
Espacio La Tribu	Lambaré 873	LU-SA: 10-21
Espacio Telefónica	Arenales 1540	
Filo Arte Contemporáneo 180 °	San Martín 975 - subsuelo	LU-DO: 12-24
Fondo Nacional de las Artes	Aislina 673	
Fundación Proa	Av. Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Centro de Estudos Brasileiros	Esmeralda 965	LU-VI: 10:30-19:30
Galpón Trivenchi	Av. Caseros 1712	
Hoy en el Arte	Gascón 36	LU-VI: 10-20; SA 10-13
Hoy en el arte Pinamar	Edificio Café III	
Jardín Japonés	Av. Figueroa Alcorta y Av. Casares	LU-DO: 10-18
Kowasa Gallery	Mallorca 235	MA-SA 10:30-14 17-20:30
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
La Plantación	La Plantación, Km 47,5 Panamericana Ramal Pilar	LU-VI: 10:30-19 hs.
Lelé de Troya	Costa Rica 4901	LU-DO: 11-22
Los Cuencos	Roca 1404	JU-SA: 9:30-13; 16-20:30, DO: 16-20
Luxolar	Pacheco de Melo 2984 PB "A"	
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	LU-JU-VI: 12-20; MI: 12-21; SA-DO-FE: 10-20
MNBA	Av. Del Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19:30; SA-DO 9:30-19:30
Mugafo	Pasaje Dardo Rocha	MA - DO: 10-20
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	MA-VI: 12-21; SA-DO 10-20
Museo de Arte Moderno	Av. San Juan 350	MA-VI: 10-20, SA-DO-FE: 11-20
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14-21
Palatina	Arroyo 821	LU-VI: 10-20:30; SA: 10-13
Praxis (Arenales)	Arenales 1311	LU-VI: 10:30-20; SA: 10:30-14
Principium	Esmeralda 1357	LU-VI: 11-20 SAB: 11-13
Rue des Artisans	Arenales 1239 4-H	
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30
Suipacha	Suipacha 1248	LU-VI: 11-20, SA: 11-13

muestras

López, Ana	Alberto Sendrós	Pintura	20.11 - 20.12
Gallardo, Ana	Alberto Sendrós	Pintura	18.11 - 18.12
Denegri, Adrián	Aldo de Sousa (arenales)	Pintura	28.11 - 12.12
Luppi, Norberto	Aldo de Sousa (Florida)	Pintura	8.11. - 8.12
López, Segura	Alianza Francesa (Mar del Plata)	Dibujos e Instalaciones	6.11 - 6.12
Van Helden, Amy	Arguibel	Pintura	6.11 - 6.12
Artistas Brasileiros	Arte x Arte	Instalaciones	18.10 - 31.12
Suardi, María	Atica	Pintura	25.11 - 20.12
Quetglas Parets, Lorenzo	Bar y café Roma	Pintura	22.11 - 12.12
Mora, Ariel	Belleza y Felicidad	Instalación	15.11 - 10.12
Barilario, Javier	Belleza y Felicidad	Pintura	15.11 - 10.12
Alberti, Rafael	Biblioteca Nacional	Documentación	5.11 - 5.12
Lozano, Pablo	BMS (Darwin)	Pintura	15.11 - 15.12
Alomar, Flavio, Bejerman	Boquitas Pintadas	Fotoinstalación	7.11 - 3.12
Baragli, Carlos	Casa 13 (Córdoba)	Pintura	12.11 - 12.12
Böhtlingk, Castell, Falcón	CC Borges	Pintura, música y Teatro	4.11 - 1.12
Bottero, Daniel	CC Borges	Pintura y Escultura	11.11 - 11.12
Boullousa, Marcelo	CC Borges	Pintura y Escultura	6.11 - 1.12
Heredia, Alberto	CC Borges	Dibujo, escultura y pintura	6.11 - 14.12
Analogías y confrontaciones	ArteBA sala 10 CC Recoleta		26.11 - 4.1.04
Quin, Arau, Gaudín y otros	CC Recoleta	Pintura	20.11 - 14.12
Bianchedi, Remo	CC Recoleta	Instalación	20.11 - 14.12
Testa, Clorindo	CC Recoleta	Arquitectura	14.11 - 14.12
Porter, Santiago	CC Recoleta	Fotografía	18.11 - 29.2.2004
Marcenaro, Ricardo	CC Recoleta	grabado	20.11 - 14.12
Berra, Leandro	CC Recoleta	Esculturas	20.11 - 14.12
Triana, Gladys	CC Recoleta	Pintura	20.11 - 14.12
Cabado, Pablo	CC Rojas	Fotografía	5.11 - 5.12
Brodie, Jane	CC Rojas	Instalación	12.11 - 5.12
Podestá, Florencia	CC San Martín	Grabados	10.11 - 8.12
Pérez, Pablo	CC San Martín	Pintura	19.11 - 8.12
Pecsi, Walter	CC San Martín	Pintura	15.12 - 12.1.2004
Cañellas, Gerardo	CC San Martín	Fotografía	19.11 - 8.12
Marini, Mara	Centoira	Pintura	19.11 - 19.12
Gordillo, Fabián	C. A. Moderno (Quilmes)	Historieta	22.11 - 22.12
Bocquel, Calvi y otros	C. A. Moderno (Quilmes)	performance	22.11 - 22.12
Uría, Carlos	Clásica y Moderna	Vitraux	6.12 - 22.12
Lopez, Mariana	Dabbah Torrejón	Pintura	15.12 - 6.1.2004
Malaspina, Marité	Diletto Caffé	Fotografía	25.12 - 31.3.2004
Astica, Bairon, Stupia, Videla	El Borde	Pinturas y Dibujos	28.11 - 21.12
Fernandez, Genoveva	Elsí del Río	Pintura	11.11 - 10.12
Guthmann, Nadia	En acción	Esculturas	19.11 - 17.12
Gnecco, María	Espacio Ecléctico	Instalación	12.11 - 14.12
De Monte, Pablo	Espacio La Tribu	Pintura	11.11 - 5.12
Vigo, Gordín	Espacio Telefónica	Instalación	19.11 - 19.12
Espartaco, Carlos	Filo	Pintura	11.11 - 2.1.2004
Artistas varios	Fund Proa	Documentación	1.11 - 15.1.2004
de la Vega, Jorge	MALBA	Técnicas varias	13.11 - 3.2.2004
Dompe, Hernán	Maman	Esculturas	5.11 - 15.12
Curci, Durmüller, Ezcurra, Olalde	Rubbers		24.11 - 13.12
Causa, Marita	Fondo Nacional de las Artes		18.11 - 29.12
Curriculum Cero 03	Ruth Benzacar		
Grupo DOMA	Ruth Benzacar		