

ramona
aniversario: 4 años
revista de artes visuales
número de colección
www.ramona.org.ar

39

buenos aires
abril de 2004

\$5 (ó 5 venus)

Editorial: ramona eres tú > Ramón & Ramón

Dossier: Otros modos (posibles) de ver > Mónica Girón, Gabriela Forcadell,
m777, Daniel Joglar y una muestra de Lucio Dorr

“La suma de mis diferencias hace a mis ganancias”. > por Emei, Rosita, Nadia
Candelaria, “z” zorrina, la superheroína.

Rescate histórico: La muerte de la pintura. > Primera Plana, 1969.

Más adelantos del Foro de propuestas para las artes visuales argentinas.

Dossier Manuel Espinosa. > Manuel Espinosa, Cristina Rossi, Mario Gra-
dowczyk, Laura Buccellato y Marion Helft.

Una [re] lectura del arte abstracto y sus operaciones. > Mario Gradowczyk

Una no-anthropofagia militante. > Rafael Cippolini .

De “Tucumán Pica” a “The Mamas & The Rachas”. > Alberto Passolini

La infancia de Guillermo Iuso. > Iván Calmet.

Pequeño Daisy Ilustrado, y mucho, pero mucho más...

ramona

revista de artes visuales

n° 39. abril de 2004

**Una iniciativa
de la Fundación Start**

Editores

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Colaboración especial

Xil Buffone

Colaboradores permanentes

Diana Aisenberg, Timo Berger,

Iván Calmet, Jorge Di Paola,

Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,

Lux Linder, Ana Longoni,

Alberto Passolini, Alfredo Prior

Daniel Link.

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Leone

Secretaría General

Milagros Velasco

ramona semanal en la web

Editor

Roberto Jacoby

Implementación web

Ricardo Bravo

Producción

Milagros Velasco

Administración de agenda

Patricia Pedraza

diseño web

Silvia Leone

Suscripciones

Mandar un mail a Milagros o a Patricia

ramona@projectovenus.org

Publicidad

Milagros Velasco

ISSN 1666-1826 RNPI

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

www.ramona.org.ar

ramona@projectovenus.org

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Ciudad de Buenos Aires

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos.

índice

- 3 Editorial: ramona eres tú**
por Ramón & Ramón
- 4 A propósito de la última muestra de Lucio Dorr**
- 5 Otros modos (posibles) de ver**
conversación: Mónica Girón, Gabriela Forcadell,
m777, Daniel Joglar y Lucio Dorr
- 20 La suma de mis diferencias hace a mis ganancias**
por Emei, Rosita, Nadia Candelaria, "z" zorrina,
la superheroina
- 25 Muerta la pintura ¡Viva la pintura!**
- 26 La muerte de la pintura**
sin firma de autor (probablemente Alberto Cousté)
- 33 Foro de propuestas para las artes visuales argentinas**
- 36 Dossier Espinosa**
- 37 ???**
conversación: Manuel Espinosa, Cristina Rossi,
Mario Gradowczyk, Laura Buccellato y Marion Helft.
- 56 Manuel Espinosa: una (re) lectura del arte abstracto y sus operaciones**
por Mario Gradowczyk
- 67 Diario(s) de trabajo inquietista(s) y una No-Antropofagia casi militante**
por Rafael Cippolini
- 71 De Tucumán Pica a The mamas & the rachas**
por Alberto Passolini
- 76 "Tía, cinco cartulinas y una cajita de marcadores Sylvapen"**
Iván Calmet entrevista a Guillermo Iuso
- 83 Pequeño Daisy Ilustrado**
por Daisy Aisenberg
- 90 Correo de lectores**
- 94 Guía de muestras**
- 95 Guía de espacios**

ramona eres tú

Por Ramón & Ramón

Todas las ramonas al unísono ¡salud! ¡A chocar esas copas!

Quisimos un cumpleaños emotivo y, también, reflexivo. Ya que, al fin de cuentas, no es fácil coordinar el brindis de tantas ramonas juntas. Además, estamos grandes: cuatro años, ni más ni menos. ¡39 números! Más que grandes, digamos: maduras. Tan maduras que nos permitimos alguna que otra bizarría, incluso cuando nuestras intenciones son siempre clásicas (por supuesto, ignoramos que queremos decir con todo esto).

El número 38 fue un éxito absoluto. Desde que vio la luz. Y éste sin dudas también lo será. Traemos buenas cosas (y somos sabrosas como una almendra).

Ya anunciada en la editorial del pasado número, Emei contesta a todos cuantos debe contestar. Vaya valentía. Que se hace oír, se hace oír.

Las ondas expansivas de la histórica muestra de Manuel Espinosa en el MAMBA, a fines del 2003, aún reverberan en nuestros cuerpos. Y para multiplicar sus efectos, decidimos escucharlo con la mayor de las atenciones, mientras dialoga con una nutrida platea de admiradores. ¡Gracias Manuel!

Mario Gradowczyk, sumándose, nos brinda una conferencia para coleccionar.

Lucio Dorr (autor de otra de las grandes muestras del 2003, de las más interesantes y de las

menos bombásticas) desarma, junto a interlocutores reflexivos y extremados, los mecanismos de su creación, en una desgrabación practicada por un batallón de criptógrafos (pocas veces una cinta mostró un audio semejante). Y si de arcones de recuerdos se trata, les acercamos ¡vaya manjar! una de las más sabrosas notas de la Historia del Arte Argentino: aquella portada de Primera Plana que anunció la radiografía más perspicaz de una década que terminaba (y con ella, todo un estado del arte).

Daisy regresa con su diccionario (¡te extrañábamos, querida!) y con ella dos de nuestros columnistas estrellas: el versátil y erudito Alberto Passolini y el minucioso Iván Calmet, trayéndonos escenas increíbles de ese artista también increíble llamado Guillermo luso.

La Antropofagia de Oswald de Andrade es revisada y analizada cuando se quiere obviar el contexto que la produjo (para aplicarla a futuros bochornos).

Por supuesto, ramona federal tampoco descansa y nos deleita con voces maravillosas con noticias de obras y sitios aún más maravillosos. Como ven, suponen bien: no podemos dejar de brindar.

Volvimos (en realidad jamás nos fuimos) y somos millones.

Y millones de millones.

Porque, al fin de cuentas (maravillosa demagogia):

**ramona
eres
tú.**

A propósito de la última muestra de Lucio Dorr

Presentación.

Rarísimo. El diálogo que van a leer (les recomendamos superlativamente leerlo) es muy, pero muy raro. Y no fue esa la intención. Por el contrario. Mónica Girón, Daniel Joglar y Gabriela Forcadell (todos ellos artistas), Mauricio Corvalán y Pío Torroja (arquitectos, de m777 -ver dossier NY en ramona 38-) y Rafael Cippolini, ensayista y editor de esta revista, se reunieron a charlar el martes 18 de noviembre del 2003, en la galería Dab-bah-Torrejón, junto al artista que exponía en ese momento, Lucio Dorr. Por sobre todo, porque, además de ser una exhibición fantástica, las obras vistas -y la concepción que ellas proyectaban- no hacían sino provocar un violento hiato con las formas de los discursos políticos -previsible y oportunamente políticos- que abundaban -y abundan- en la escena de Buenos Aires luego de diciembre de 2001. Siete personas que se autoconvocan para charlar de otros temas. A intercambiar experiencias, y opiniones, con la muestra como disparador. Pero algo sucedió. Algo que tantas otras veces sucede: el grabador que registró las voces hizo de las suyas. Convirtió lo dicho entonces en un experimento vocal tremendo. Así es: hubo que adivinar, reconstruir lo dicho. Por esto lo extraño, abstracto y bizarro de algunos diálogos (por ejemplo, una palabra como snowboard ¿qué hace aquí? Mauricio Corvalán asevera que jamás la pronunció). Se tuvieron que realizar algunas arqueologías fonéticas de lo sucedido. Todo esto entusias-mó aún más a los que hacemos esta revista. En principio, porque en lo dicho reaparecen las estrategias y medios que el arte proporciona para vivir y leer una ciudad. Es cierto, parecen existir tantas ciudades como artistas o grupos, ya que cada artista, cada grupo, vive y lee la ciudad de una forma diferente. Pero, dado que últimamente la ciudad se veía muy homogénea, en discursos que la apresaban obedeciendo a una sola tradición, a una sola familia de códigos y mandatos, siempre en las mismas direcciones, estas otras posibilidades (íntimas) provocan y generan obras que funcionan con la ciudad y las lecturas del arte de otra forma. Otras realidades dentro de otras realidades.

Otros modos (posibles) de ver

Decenas de ciudades en una, como trayecto íntimo y políticas menos obvias. La luz, hoy. Diseño y oficio. Mucho.

Rafael Cippolini: Quería empezar por darle una dirección a la charla, aunque después la retomemos desde otros principios y vayamos hacia cualquier otra parte, ¿no? En fin. Uno de los ejes que más me interesa de la muestra de Lucio Dorr son los presupuestos que manifiesta, y sobre todo lo que él toma con su deambular por la ciudad. De alguna manera, ese nexo entre deambular por una ciudad y que después surjan a partir de esas percepciones estas obras, me parece que es un síntoma que es interesantísimo. Le preguntaba a ustedes como artistas, les pregunto, de qué manera creen que vivir en una ciudad como Buenos Aires los influencia particularmente, la influencia particular en sus obras. Si ustedes sienten esa influencia, y si la piensa también de alguna manera, si experimentan en ese vivir en Buenos Aires esa influencia, la ciudad como motor de una obra, y también si advierten alguna conexión entre lo que ustedes hacen y la obra de Lucio.

Daniel Joglar: Empiezo. Sí, creo que hay influencia, totalmente. Yo, por ejemplo, no sé si es ahora que me ocurre esto, pero en un momento viví en pleno Microcentro y de ahí surgió una etapa mía de trabajos con materiales de oficina, librería y todo eso. En esas épocas me inserté en el circuito de un modo creo que eso

plasmó un poco toda una etapa de trabajo mía.

R.C.: Y además lo expusiste también en esta galería. Se trató de obras que expusiste en Dabbah-Torrejón.

D.J.: También. Exacto. Bueno, eso creo que desencadenó... cómo decirte. En realidad eso fue a raíz de una mudanza, fue mi comienzo en Buenos Aires, cuando vine a vivir a la ciudad, me tocó estar en ese lugar y en contacto con una serie de materiales y fue como una esponja: tuve que tomar de los costados. Un poco es eso. No sé si es lo mismo... como ustedes, la influencia, ni con lo que decías de Lucio. No sé si tiene que ver con la experiencia de Lucio eso. Creo que de ese modo influyó la ciudad por la zona, porque cuando yo tenía..., gané plata, no concentraba mi vida en una zona tan microcéntrica u oficinista.

R.C.: Pero esa zona te proveyó de materiales.

D.J.: Sí, de materiales, de ideas, de códigos. Porque salir y ver las vidrieras y esas cosas ya te están mostrando un montón de códigos de cómo mostrar las cosas, cómo están exhibidas las cosas, y eso. Pero en el caso de Lucio, me parece que él lo influenciará más por -como vos hablabas en tu texto- su oficio, su modo

de transformar a las cosas, de trabajarlas. Me parece.

Lucio Dorr: Más allá del artista o del tema formal del arte, es una cuestión existencial -para mí- el tema del arte, previamente a las instancias reflexivas. Ese recorrido que vos planteás, más allá de los desvíos que tenga luego, en parte me motiva. Yo creo que la mezcla de esas dos cosas es lo que a mí me produce, más allá de cuestiones formales y técnicas. Pero no hay un a priori de pensar "voy a salir a caminar para hacer algo con eso". Quizás sea algo simultáneo. Diría que hay una poesía inicial. Realmente hay una poesía inicial, perceptiva, que es lo que a mí me interesa de lo inmediato, para hacer algo con eso, reemplazarlo. Las dos cosas tienen que ver con un momento de mi existencia.

R.C.: Porque son diferentes zonas de la ciudad también.

L.D.: También, se presta más.

Mónica Girón: A mí me parece que eso es: nosotros dos (señala a Daniel Joglar) no somos porteños, y él sí. Y cuando él tiene una mirada, una representación de algo vinculado a la arquitectura, a la escenografía y a la perspectiva de la ciudad, hay muchas pautas en él que ya existen. Lo que él puede hacer, puede proyectar, -que es genial- es otra historia, otro tiempo. Y, bueno, en mi caso también otro tiempo todavía porque yo incluso vivía en Buenos Aires trabajando sobre la Patagonia durante muchos años. Vivía encapsulada también.

R.C.: Como con dos lugares al mismo tiempo.

M.G.: Sí. O dos mundos. Por eso me parece que en él, esto es como si fuera la esencia -para mí- de cierta exasperación, de cierta arquitectura, de ciertas formas, de la perspectiva de la ciudad. Para mí es como eso, un extracto. A mí eso es lo que me gusta de esta perspectiva de Buenos Aires.

R.C.: Igual, creo que en el caso de Lucio también existe un redescubrimiento, ya que vuelve a descubrir una zona, o microzona. ¿No?

L.D.: Sí, calculo que cualquiera que va cami-

nando por la calle... hay casas que estaban en el barrio y no había visto nunca y de repente se transforman frente a la mirada.

R.C.: Ahora, lo que llama la atención es que de alguna manera no se sistematiza la ciudad, la forma de consumirla, de leerla, sino que ésta es proveedora de su propio diálogo y, como decía antes, de materiales.

M.G.: Totalmente.

R.C.: Se extractan de ahí.

M.G.: Él decía historias y oficios. Para mí son realmente una exasperación de superficie. Y también de una perspectiva, o sea, desde donde se mira o cómo se mira la ciudad. Para mí esta muestra está escalonada en tres niveles: un nivel bajo, un nivel medio y un nivel alto. En el bajo están los jardines y los conos, como un fracaso de cierta perspectiva; en el medio está la mitad de la pista y los abstractos. Y arriba está lo nuevo, que es la esquina esa que está contra...

L.D.: Contra las molduras.

M.G.: Sí, que es más bastardo que la exasperación de las superficies. Una especie de lenguaje autónomo, pero ahí está.

R.C.: Serían como tres momentos.

M.G.: No, para mí son tres niveles. Este es un nivel de que hay, sobre lo que pisamos: los jardines, con la opacidad, los conos como una perspectiva con el espejo, con todo lo autoreflejo, como un ente, como exasperación de superficies; la rampa, que tiene un movimiento hacia arriba, porque parecería que son los trabajos sobre la perspectiva y el barroco, y al mismo tiempo con esas planas. Entonces, en la mitad están todos los abstractos, lo que intentan demostrar es que se puede hacer un trabajo de perspectiva, y al mismo tiempo con esa misma planitud. Y arriba, cuando llegas a esos lugares re-bizarros. Es así, ¿no? Ya eso es más bizarro.

L.D.: Porque hay dos mezclas de estilos muy flojos.

M.G.: Y porque no cierra. Acá se advierte una arquitectura contemporánea, pero ahí pasa algo muy bizarro que afecta a la inteligencia. Como que pasa algo raro ahí. Además de cómo escindidas, como que hay un enorme envión pero que es raro. Eso me pareció interesante de los tres niveles, después hay también algo de la percepción más antigua, unilateral...

L.D.: Sí, pero esa es la lectura que estás haciendo vos. Yo en el momento de armar la muestra es como que son como capas que están segmentadas, que ni las traigo a la mente en el momento que estoy trabajando...

M.G.: Pero están instaladas, sí.

(Interrupción y presentación de los recién llegados: Mauricio Corvalán y Pío Torroja, miembros del colectivo de arquitectos m777)

R.C.: Lo que estábamos hablando... Les decía que Lucio, para esta muestra, se puso en frecuencia con uno de los primeros avances que podemos señalar como la ciudad, la ciudad como proveedora de formas, la ciudad como momento, como disparador también, en el sentido de concepciones, conexiones, analogías y disrupciones, cosas que se trabajan a posteriori. Por eso les pregunté a Daniel y a Mónica si la ciudad había influido de alguna manera específica en la obra que ellos realizaban; y de qué manera. Y si se sentían, por ahí, cruzados o con algún tipo de vínculo con lo que estaba haciendo Lucio en este momento. Así es como empezó. Y Daniel nos comentaba que, como él no es porteño, cuando llega a Buenos Aires vive en un lugar cerca del Microcentro, en pleno Microcentro, y a partir de ahí encuentra materiales de oficina y demás que enseguida lo predisponen a realizar una obra, a un orden, a una adecuación de materiales que estimuló su obra. En el caso de Mónica, es una perspectiva todavía más compleja. Porque ella tampoco es porteña y viviendo en Buenos Aires durante mucho tiempo trabajó sobre la Patagonia, sobre un ámbito que no estaba en su presente, que no era su presente. Lo que estaba comentando recién Mónica es una lectura de la muestra de Lucio a partir de tres niveles diferentes, en eso mismo estábamos.

L.D.: Es inevitable pensar... por ahí me vas

corrigiendo en lo que decías recién de Mónica. Pero es inevitable para mí pensar en este trabajo que yo hago, que la obra que yo genero no tenga que ver con el entorno, porque el entorno es lo inmediato, lo que todos los días transito. Tengo la sensación de que -a partir de esos tres niveles que estuvo hablando recién Mónica- también, suena muy estúpido, pero la ciudad tiene esos niveles y por ahí más también. Pero no lo entiendo porque lo que quiero evidenciar es el tema de que también hay muchos lugares que no son visibles, o que están ocultos, o que son oscuros, o que son densos o que son no comunes, donde uno transita plenamente, que son susceptibles de ser visitados, sobre todo cuando está oscuro. Entonces, pasar revista de una noche, con toda la luz que tiene. Te acordás lo que hablabas en ese ensayo sobre la luz...

R.C.: Sí, tal cual.

L.D.: Para mí esos lugares tienen demasiada pregnancia, bah, en mí. Porque encuentro cantidad de cualidades, cualidades plásticas, si se quiere. Mi obra es un objeto de ese encuentro, del tipo que baja de la calle, y no hay más allá que eso. Después sí, hay trabajos que pasan a ser más de nacimiento inanimado pero lo primero que aparece es un objeto más de la emoción, más vivencial.

M.G.: Pero a mí me interesa esta obra por eso. Porque para mí es totalmente afectiva, es emocional. A mí me gusta, me atrae, me seduce, me habla de la ciudad, de las cosas más complejas de la ciudad también. La ciudad como fragmentos, y también esas opacidades. El nivel bajo donde ya no se ve.

L.D.: Tal cual.

R.C.: Ahora, para meternos en uno de los tres límites de marcación, Lucio hablaba de la luz en sí. La luz es un tema clásico en el arte desde la antigüedad, digamos. A mi criterio, es un tema que está lejos de clausurarse, si se quiere, es un tema que para el Impresionismo sobre todo, tuvo una importancia capital, y pareciera que en un horizonte conceptual como el que estamos puestos, sería una perspectiva que descubriríamos en segundo plano. Vuelvo

a insistir, tengo la sensación de que es un tema que está lejos de clausurarse. ¿Ustedes están de acuerdo con eso o no?

L.D.: Para mí sí, pero para mucha gente ya está todo dicho.

M.G.: Para mí, por ejemplo esta pieza plantea la luz también, porque la luz tendría que ser frontal y está clausurada, no veo los reflejos, hablo de los espejos. El tema de la luz. Bueno, Lucio hace años que busca... es más evidente lo que se vio en el ICI, con el barroco, con las paredes que tienen cambios de luz. Pero acá con los espejos para mí también

L.D.: A ellos no los conozco (señalando a Mauricio y Pío, de m777).

R.C.: Ellos son arquitectos, tienen un grupo, pertenecen a un grupo que se llama m777. Y también los invité a que participaran de la charla.

L.D.: Está bien, pero los saludé y no los conocía.

R.C.: Mauricio y Pío (los señala).

M.G.: Yo vi un proyecto de arte por urbanistas, en la web. Estuve mirando su trabajo.

Pío Torroja: Ah, ¿sí?

Gabriela Forcadell: Sobre el tema de la luz, pienso en una artista, Lucía Koch, autora de varias obras que tienen que ver con la luz. Tiene un trabajo que estuvo en una la Bienal de Porto Alegre, donde también te invitaron, en el que había trabajado una ventana de uno de los espacios, que están usados para la muestra. Y hay algo que me tranquiliza...

M.G.: Se proyectaba.

G.F.: Sí, se proyectaba. Y para esa obra ella había puesto acrílicos de colores en las ventanas, y eso hacía entrar luz coloreada...

M.G.: Como los vitrales.

G.F.: Entonces, la obra era totalmente variable

durante el día, era una luz...

L.D.: ¿Y de noche?

G.F.: Cero.

M.G.: Bueno, era una instalación específica para eso. Pero era así como vitrales que funcionaba, iba cambiando...

L.D.: Cuando el sol se iba moviendo...

M.G.: ...iba cambiando...sí. Era multicolor. Muy bueno.

G.F.: Y había otro trabajo que tiene color...

L.D.: Sí, en el museo, que eran las piecitas de acrílico que hacían una estructura. ¿Tenían luz, o no?

G.F.: No, la luz era...

R.C.: Sí, eran sin luz.

G.F.: Y después tenía - yo no la vi, vi esas dos- una sala que como si fuera el interior de un envase plateado. En este caso aparecen otro tipo de problemas, ...son como envases. Aparece la estructura del envase...

L.D.: Sí, porque también es una cuestión de volumen, sí, es una representación de volumen.

G.F.: Sí, y esa representación es como que...

L.D.: Sí, como que está de más. Acá es casi como una convención, te diría. Mas allá de que sea lindo, la manera de representar es una convención. Es un recurso en términos del diseño y la arquitectura.

M.G.: Son todas representaciones...

L.D.: Sí, pero esto es una representación, donde ya es el volumen.

M.G.: Es más técnico.

L.D.: A diferencia de las que hacía antes en vidrio, que eran un vidrio y había un dibujo, pero el dibujo no era una representación del vidrio,

sino que era un dibujo, un gráfico, una figura con un entorno de vidrio. Esta sí, eran más parecidas a aquella que está allá, que era un dibujo dentro de las anteriores. Pero eso no aparece más, después no está.

M.G.: A mí me hace pensar en algún modo a la representación, porque me remite a la arquitectura, a todo lo que es construir el espacio... Yo lo despego ahí, pero no cuando los miro acá, en este conjunto.

P.T.: A ustedes que son artistas, yo les quería preguntar... bueno, la arquitectura también es como un arte, pero.... aparte, ahora...

M.G.: También conversar es como un arte.

P.T.: No, digo, la danza contemporánea, un capitalista puede ser visto como un artista y cosas así. Esta de la luz es una pregunta súper personal, porque en el trabajo nuestro la luz está así, mensurada con materiales y el código que nos dice qué cantidad de luz tiene que haber por función, así también el avance de contrastes, quiero decir que está todo reglado.

R.C.: Sí.

P.T.: Por eso, uno lo puede variar pero hay un estándar. Digo, cuando hablan de la luz, tengo una concepción completamente técnica a veces, que después se puede poner con el pensamiento y decir: bueno, trabajás para crear tal cosa o buscar otra cosa, pero siempre podrías pensar qué es lo que estás haciendo con un objeto que de alguna manera tiene que respetar una serie de códigos que son previos. Quería saber qué pensaban, cuando hablan de trabajar con la luz, qué...

L.D.: ...

P.T.: Por ejemplo, yo sé que tiene que haber tanta luz para que la gente tenga un nivel visual correcto.

R.C.: Pero una cosa es quizás la luz y otra cosa...

M.G.: Acá de lo que se hablaba es de una estructura de representación...

L.D.: Yo pensaba en la luz de la calle...

M.G.: No de...¿cómo?

L.D.: Saqué eso de la luz de la que hablan, que es la white cube.

M.G.: No necesariamente, puede ser la de la iglesia.

L.D.: Está bien, en la calle es así. La luz del white cube... no, porque es un tema importante. Sí, bueno, pero arruiné la entrada de luz de afuera, le puse ese vidrio que de afuera vos podés ver para adentro y acá habría que cerrarla. Ahora, porque hay luz en la calle, pero cuando la luz de la calle se va y acá está iluminado, vos no ves para afuera.

M.G.: Para eso, normalmente se baja una cortina plástica, entonces funciona como white cube, que él al hacer eso es obvio que lo cambia.

L.D.: Eso está bueno.

M.G.: Cuando los que entran a esta galería siempre tienen un pequeño...

L.D.: Yo tenía la persiana pero no tiene... Bueno, es interesante pasar de afuera y ver la cajita, y ver a la gente adentro, y se miran al espejo. Nadie parece sentir que los están mirando, entonces está buenísimo. Me encantaba, porque veías a todo el mundo empaquetado, adentro del lugar y vos quedás encerrado en ese lugar. El planteo del proyecto cuando lo profundicé... fui como bastante fiel con esta muestra: hice el proyecto, lo presenté a Antorchas y lo llevé a cabo, lo hice. Y en el proyecto ponía que quería que hubiese un corte o alguna cosa integrante de las obras, que era importante. Como que acá está preservado el arte, eso quería destacar. Y después, lo que decía Mónica hace un rato, el hallazgo ese de allá arriba. Yo no lo había percibido, no me había dado cuenta, porque acá se pierde, pero allá se extiende la luz... y eso es buenísimo.

M.G.: Quería decir otra cosa de la luz, que estaba pensando: que la ciudad es toda luz de plástico cuando es de noche, y cuando es de día también porque está muy matizada por el smog. O sea que hay mucho de plástico, que no es la luz del sol, otra luz de sol, tampoco es

la de la iglesia. Entonces, a mí me parece que acá lo de la luz de la ciudad está en el reflejo sobre el negro, que es eso que está concentrado ahí, esa especie de espejismo. Cuando pienso en la luz de la ciudad, pienso en una luz que me devuelve el artificio de las cosas, como espectáculo, como evento de brillos, como una representación del mundo en la ciudad, en sí misma, en nosotros. Entonces me parece que cuando usaste la luz de la ciudad, en algunos son muy densos, los jardines son redensos, para mí. Realmente como son tan concentrados que son de la belleza de las figuras.

L.D.: Es una cosa oscura.

M.G.: Sí, lo más oscuro que te chupa, para adentro. Eso es como un detalle.

L.D.: Sí, igualmente los tonos estos de la pared son de taller de tapicería, y los tipos tienen una luz muy baja, muy baja. Entonces ya es como que ahí armé un nivel de producción que estaba reglado y...

R.C.: Puede decirse predisposición también hacia eso.

L.D.: Y, no, cuando iba a trabajar en eso dije que la luz directa no daba, y cuando lo saqué dio de una manera por eso. Levanté un poco, porque iba a ser más oscuro. Entonces, era más difícil por eso pintar el tono que había. Sabía que era oscuro pero no sabía que tanto, por eso tenía que salir a la calle, mirar y después volver a pintar. Igualmente tienen, las piezas del primer piso, las de las partes de madera, que son, se ven oscuras, a la luz del sol tienen un tono más vivo, tienen un color, dejan de ser negras.

M.G.: Pero no son para ver con sol.

L.D.: Claro.

R.C.: De noche.

M.G.: Yo estaba pensando en estos verdes, que me hacían pensar como en la expresión de una ciudad que vos sabés para dónde va una calle, o que vos sabés hacia dónde va el subte, cuando en realidad adentro estás totalmente a

merced de la ciudad.

P.T.: Ahora, la pregunta que vos hiciste sobre el tema de la luz. Vos decís que ves perfectamente bien que los artistas miren el sistema de la luz como si fuese una norma. No, eso estaba bueno. Pensaba si pudiera haber entre los artistas una especie de código...

R.C.: ¡La normativa del color!

L.D.: ... la necesidad de los artistas...

Mauricio Corvalán: Hubo, históricamente había.

L.D.: Hay algunos curadores que tiran la onda: "che, tienen que...".

L.D.: "¡Tienen que ser más oscuros!"

R.C.: No, pero la Iglesia pedía que fuera así...

L.D.: Viste que Glusberg tiene una forma de iluminar las muestras, que remiten a una cosa más teatral o de joyería. Viste que tienen una luz...

R.C.: Bueno, Glusberg también debe tener algo de eso, pero porque de su oficio era, digámoslo así, fabricar artefactos lumínicos.

L.D.: Bueno, pero...

M.C.: Glusberg es iluminador?

R.C.: Sí, bueno, uno de sus modus vivendi es ese, su fábrica...

P.T.: Está en jaque.

M.C.: Nunca fue un iluminista.

L.D.: Pensaba, así, muy espartanamente, que para un arquitecto tiene una función social la luz, pensaba, si hay algo más allá del arte.

M.G.: Hay muchos artistas que trabajaron en lograr en sus obra poner en escena emociones, sentimientos, cosas ligadas a la exhibición, al intelecto también, por supuesto, ligadas hasta

a la par a la luz. Te diría que uno de los casos más vistosos es el señor (inaudible), que se pasó toda su vida trabajando el tema de la luz. Y no es que vamos a corresponder a cada cosa un mundo, pero es un señor que...

P.T.: Lo que preguntaba de la luz. Por lo menos en el oficio que tengo yo, vos tenés una percepción más subjetiva y después tenés una lupa: "quiero que esta luz se así, me gustaría que sea tenue, que haya reflejos", por un lado. Y después, esa misma luz, como muchos otros materiales, tienen aparte un contenido social, de alguna manera donde vos sos uno más y no es sólo tu subjetividad la que determina.

M.C.:No, la luz de iglesia es eso. No, la luz de iglesia, comparada con el white cube, son dos usos sociales.

M.G: Exacto.

M.C.:Una iglesia iluminada así es una iglesia evangelista.

R.C.: Sí, tal cual.

M.C.:Eso es interesante. Y hay música...

M.G: Pero en esta muestra, por ejemplo, Lucio estudió la luz y se sirvió en parte, no en todo, pero es parte en donde se está moviendo la muestra.

L.D.: Y, aparte, cambiaba, alteraba la sensación de los colores, del color en la obra. Y eso me pareció que estaba bueno. Porque uno nunca ve un color blanco, entonces constantemente uno está viendo en la calle colores que no son los reales.

R.C.:Bueno, otra de las cosas sobre la que tendríamos que hablar, me parece, es la alteración de las formas. O sea, esas formas que están puestas en función de otra cosa. La inspiración, pero de repente partes... pensaba en la pista de skate, precisamente, ¿no? O sea, cómo de alguna manera esa desfuncionalización de una forma en razón de otra, en ese sentido hace que veamos una suerte de mueble cuando el disparador es otro. ¿Vos sentís que también es un motor en tu obra o no: que es un

hecho aislado en tu obra, ese cambiar de signo?

L.D.: Me gusta todo el tiempo cambiarle la función a las cosas, y aparte me gusta rescatarle a las cosas que están por ahí funciones extrañas ¿viste las pistas de skate?, bueno, me gusta investigar. Entonces, a veces hay formas que tranquilamente podrían ser miradas como una plaza posmoderna, pero no, son otra cosa. Ya sé que son, pero lo que es un hecho de verdad es que son cinco manzanas, seis manzanas de concreto, formas y curvas, y curvas. No sé. Me parece interesante, son lugares ideales, está bueno que sean inhabitables, que puedan estar con otra función diferente a la original, pero a la vez absurda..

M.G: También a mí me hace pensar mucho... cómo se transitan...

G.F.: Transformarlos.

L.D.: ¿Qué, que los transite?

G.F.: No, que para qué tenés que hacer una operación compleja.

L.D.: Sí.

G.F.: Me parece que agotar ese mismo paisaje, ¿no es una obra en sí?

L.D.: ¿Qué lo hace funcionar? No me interesaría, pienso en un aspecto que va más allá

M.C.:No te hiciste la pregunta.

L.D.: Sí, me la he hecho. Pero siempre que llegué a esa instancia, llegué a una instancia de mueble y ese tema de quitarle a la persona del medio, y que no lo pueda usar y llevarlo tenerlo así, brillante e intransitable, me causa placer, no sé, me gusta, me causa placer. No sé, me gusta porque es un objeto completamente inútil y bello. No es utilizable, o sea que lo que se puede usar o no, en un aspecto es lo mismo. Es un ideal, es algo que parece que es intocable, que no se puede tocar, que lo puedo tocar, es que quiero mantener cierta distancia, quiero salir de lo necesariamente utilitario.

M.G: Lo interesante de eso está en la falta de

belleza y de fabuloso que se deja ver acá. O sea, la ciudad no es que tiene eso bellísimo que sí tienen los que se ven en las bienales. Los que he visto son atroces, porque están puestos, emplazados en lugares atroces y que tienen el cartel de Coca Cola y es todo atroz. Y acá a mí me parece que justo es la exasperación sobre la belleza también en ese punto, que está eso que te indica un fragmento de luz. No es ni siquiera un lugar banal.

L.D.: Digamos que es como una cultura melancólica, si querés. Pero es como un fetichista también. Es como haber sido un niño y que después siga pasando el tiempo y decir... bueno, tener esos recuerdos que decís: quiero reconocerme con un objeto ideal. Entonces, esta pista en un punto no sé si tiene que ver directamente con eso, tiene su esencia. Es como decir que eso está intacto.

M.C.: Claro, no es que estás mostrando que querés hacer lo que hacías cuando eras chico.

L.D.: No, es la nostalgia ya va más allá. Es como cuando ibas a un negocio o a casa de parientes y veías los muebles, no los veías desde arriba, los veías todos laqueados, así. Son como recuerdos.

R.C.: Es un mundo clausurado.

L.D.: Claro.

P.T.: Sí, también tiene que ver -si queremos ponernos a hablar y decir una cantidad de cosas- con un momento de la Argentina de pose.

M.G.: Si existe, tal vez. Hay mucha gente que está haciendo más muebles.

L.D.: Sí, sí, pero no sé por qué necesariamente, aparte, eso...

P.T.: Igual, lo que noto es convertir algo noble para transformarlo en un objeto clausurado. El mueble, que es una cosa útil... igual entiendo lo que decís.

L.D.: Sí, yo digo mueble por decir ...

M.C.: No, pero está bueno. A mí me hacía

acordar a esos muebles que son más para ver que para usar, que cuando abrís el cajón se traba, que si está cerrado y lo podés mostrar está bueno. Tiene algo de..., digo, si la idea de transformar algo, vos decís una rampa de skate la transformo en un mueble, es el ideal, un tanto imprecisa.

L.D.: Sí...

M.C.: Una cosa que se vuelve privada, que es pública y privada. Digo, está como todo puesto en lo que vos el fetichismo del artista, en la terminación, que están muy terminados...

L.D.: Sí...

M.C.: Esta bueno, en ese sentido, transformar en mueble algo.

L.D.: Sí, básicamente a mí, digamos, estaba pensando en la pátina que tienen los muebles en las casas: es algo que está ahí.

R.C.: Tal cual.

L.D.: Cuando te acostás de noche y apagás la luz, las figuras que son contornos y cosas, esos momentos son irrepetibles. Creo que mis obras también mantienen esas sensaciones ¿no?

M.G.: Y los jardines son...

L.D.: Viste cuando estás de noche acostado y ves desde un costado ves la mesita, no podés distinguir demasiado pero ves, ves contornos...

M.C.: Bueno, la luz de la iglesia yo creo que tiene ese efecto también, viste, como esas cosas de madera que están muy oscuras. No sé igual qué es todo eso...

M.G.: No sé de qué iglesia estamos hablando...

M.C.: Yo de una católica.

M.G.: Bueno, pero... También hubo una Reforma. Porque ahí fue el trabajo de la luz.

M.C.: Preconciliar, te diría, la iglesia: muebles de madera pesada, poca luz. Hay algo de eso en el que ve, digo, por qué las cosas están como

agudizadas o brillantes, eso es bastante importante. Las iglesias protestantes por demás no tienen cosas brillantes.

M.G.: Ah, sí.

M.C.: No tienen brillantes: es todo madera cepillada y hasta ahí.

R.C.: ¿Y por qué?

M.C.: No sé. Sí, hay, es cierto...

R.C.: ¿Cuáles?

M.G.: Bueno, en los catecismos...

M.C.: Bueno, no sé

R.C.: ... (risas)

M.G.: El catolicismo es no es iconofílico, diría, pero es iconoplástico. Así que básicamente la luz sirve para algo en la iglesia católica y en la iglesia protestante solamente ilumina el altar, y la conciencia.

M.C.: Bueno, los objetos sadomaso también tienen...

R.C.: Sí, de acuerdo, tienen un brillo especial

L.D.: Sí, tienen un brillo especial.

M.C.: Sí, esa es la parte misteriosa, cromados...

R.C.: Sí, es verdad.

P.T.: ...cuerinas negras.

L.D.: (risas)

M.G.: Hay también más brillo en las sinagogas. Y las sinagogas no usan la luz sino que el número, y acá tenemos trabajo de número, ¿no?

R.C.: Sí.

L.D.: Tengo una revista de skate, pero está bien escrita. Los pibes decían que una de las funciones del skate sin piso, en la calle -no sé cómo se llama el término- era cambiarle el uso

a las cosas.

R.C.: Sí, a las escaleras...

L.D.: Transformar un ámbito...

R.C.: El freestyle...

L.D.: Parece que fuera toda una cultura de cambiarle el uso a las cosas, como una manera de ...bueno, de ahí vienen un par de aparatos que se usan también para, que cumplen función de, que por ejemplo hay unos tubos de madera que hacen un canto con un tubo de acero, una baranda y que se usan básicamente más en la calle...

P.T.: Ahí los pibes decían que tenían que salir a la calle...

M.C.: Lo hacían en piletas también.

L.D.: Claro. Y en las casas, después comenzaron a salir. Para no estar en la pista esa yo pedí un libro...

G.F.: ... (inaudible)

M.G.: Me parece que los jardines que te los llevás, como esa cosa que va cortando pero que...

R.C.: ¿Más peligrosos?

M.G.: Sí, además no son tan racionales, son como amebas, deformes. Entonces es como que tienen todo lo inconsciente. Que no es tan lírico sino más mecánico.

L.D.: Sí. ¿lo habías visto la muestra antes?

M.G.: Sí

L.D.: ¿Sí?

M.G.: ...

L.D.: No, lo de la fórmica me parece como mentiroso. Esto es roble y aquel es roble, enchapado. Este es roble sobre un laminado y después está teñido con anilina natural y después está laqueado para darle un...

G.F.: ¿...?

L.D.: Pintado... está sellado con un esmalte epoxi. También tiene que ver con los tonos, no de vidrio sino una especie de esmaltado especial.

R.C.: ¿Ya desde un primer momento, cuando concebiste la muestra de fondo, era tan claro que había tres niveles...?

L.D.: Mónica lo ve como tres niveles, pero de hecho hay tres momentos... Había una idea, digamos, yo trabajo de esta manera: me cuesta armar algo desde cero, realmente me lleva mucho tiempo. Y desde que tengo trabajo tomo todo con mucha distancia para realizar el objeto, desde que lo veo hasta que... no tengo una parcialidad que me denote a... Cuando está listo, está diseñado: hay películas, planos, carpintería, pintura, lo útil se usa, es decir, materiales varios. Y sí, tenía claro cuando empecé a hacer la muestra, que la trabajé para este espacio, entonces tenía claro que iba la pista, que iba todo en el piso, digamos. Tenía la idea que de que lo único que iba a dejar de lado en ese momento eran los vidrios y la pared, y que iba a ser lo menos, la menor cantidad.

M.G.: El tamaño.

L.D.: El tamaño y el espacio.

M.G.: ...

L.D.: Sí, pero no ocupan tanto lugar y entonces me parecía bueno dejar... Sí, estaba todo planteado, no como ella lo aclara de que...

M.G.: No, es una lectura mía.

L.D.: Tenía idea de que iban a estar instaladas ahí... ese espacio, y el espejo. Tenía el proyecto escrito, lo presenté a Antorchas y si lo ves, está.

R.C.: Pablo Siquier, en el catálogo de tu primera muestra, aquella en el Centro San Martín, vuelve a traer sobre el tapete algo que está en su propia teoría, en su propio statement, que es el hecho de una... que en definitiva Argentina es posmoderna avant la lettre, que en un punto nunca hubo un proyecto moderno. ¿Vos creés que esa idea ...? Porque él la escribe en tu catálogo, ¿sigue funcionando en vos? ¿Te gus-

ta que siga funcionando en vos?

L.D.: No, no sigue funcionando.

R.C.: ¿Reaccionás contra eso?

L.D.: No, no reacciono.

R.C.: Ni siquiera reaccionás.

L.D.: No, no reacciono, pero no sigue funcionando. Digamos, yo no me abrí mucho a esas cosas... no había una lectura tan plenamente provocada, sino que había algo más denso, más expresivo.

R.C.: Porque él hablaba de un modernismo imaginario, de alguna manera, como un modernismo que nunca existió.

L.D.: Sí, yo estoy de acuerdo en eso con Pablo.

R.C.: Eran dos ideas muy fuertes las que disparaba. Porque, por un lado -decía- existió un modernismo utópico, ni siquiera utópico, un modernismo en una dimensión paralela; y la segunda idea era que eso modificaba la lectura de una obra preexistente. Entonces, planteaba ahí la obra de Raúl Lozza como si fuera arte bruto. En definitiva, propone a Raúl Lozza como un artista intimista, que estaba desfuncionalizado, totalmente, ¿no? Esto implicaría una vuelta diferente sobre lo preexistente, sobre tus mismos precursores, para hacer un terremoto en lo pretérito, en lo pasado: una genealogía posible.

L.D.: Sí, bueno...

R.C.: Pero, por eso te digo, en este momento es como que ni siquiera, lo estás poniendo entre paréntesis, ¿o creés que es algo que abandonaste ya? ¿O que de momento no ...?

L.D.: No, yo creo que...

M.G.: En trabajo está, ¿no?

R.C.: Y está en trabajo, está en suma, sigue en suma...

L.D.: Sí, sí.

M.G.: Pero como la obra de Lucio tiene varias

patas, trae de varios mundos en referentes, entonces no hay cómo reducirlo en un solo campo de ideas.

R.C.: Es una geología compleja.

M.G.: Sí. Y además porque tiene toda esta cosa de las superficies, de las formas, que las tenés que mirar y vivenciar, tienen un tiempo. Creo que como lo que le pasa ahí en la esquina esa, famosa.

M.C.: ¿Es casi un debate esto que contabas?

R.C.: No, es que en realidad cuando él hace la primera muestra individual -que es en el espacio curado por Laura Batkis en el Centro San Martín, en este caso el de la calle Sarmiento- Pablo Siquier escribe un catálogo que para mí es una declaración de principios.

L.D.: De guerra.

R.C.: Bueno, de guerra, tal cual, también.

L.D.: Para los otros, no para mí.

R.C.: No, no, a favor tuyo. Es como que te pone dentro de un Caballo de Troya.

L.D.: Sí, que se puede leer la historia de otras maneras.

M.C.: ¿Y quién maneja el caballo de Troya?

R.C.: Claro, eso también son preocupaciones que son muy caras a la obra de Siquier.

L.D.: Sí, pero son preocupaciones que también están muy alejadas de lo que preocupa hoy al arte.

R.C.: Sí, eso también es cierto.

M.C.: En realidad sí es una postura política.

P.T.: ¿Fue parte de un debate que está en curso esto?

L.D.: No, es una pregunta que él está haciendo, que yo por ahí sí la podría desarrollar ahora, pero por eso decía que está muy lejos de

las preocupaciones de hoy en el arte. Ponerse a discutir lo que Pablo promulga como declaración de principios en ese catálogo hoy en día es como que fue...

P.T.: ¿Pero cuándo fue?

L.D.: (inaudible).

R.C.: Fue lo que se conoce como un tiempo ucrónico, ¿no?

L.D.: Sí.

R.C.: Como un tiempo paralelo: qué hubiera pasado si la línea temporal se hubiera partido y hubiera pasado por otro lugar.

L.D.: Como si Argentina pasa directamente al posmodernismo.

R.C.: Sí, exactamente, tal cual.

M.C.: Yo estoy de acuerdo en eso, y se ve claramente en la arquitectura. Si vos ves millones y millones de edificios que están hachados, transformados como el orto y hay edificios modernistas que te hacen planos mayores en la entrada. Esos son tiempos posmodernistas...

R.C.: Claro.

M.C.: Por más que no estén en muchos, por más que sea el posmodernismo ideal de la arquitectura de edificios, que sea hecho por vos mismo, la conducta posmodernista de que lo hagás.

P.T.: Lo que decía Pablo es que eso directamente empieza a pasar en el año '40, le pone una fecha, en el 30.

L.D.: No, no pone una fecha, pone que es un fenómeno. Y Argentina no tiene memoria...

R.C.: Claro, es como que decía: "esto es fuerte, el modernismo".

L.D.: ¡Fuerte! Pero porque esa historia, en forma oficial está comparada con el modernismo brasileño.

M.C.: Pero para ser modernista hay que tener

fe en lo moderno.

L.D.: Y, bueno...

L.D.: Argentina es un coletazo del modernismo brasileño.

M.C.: No sé si es el mismo.

P.T.: No es el mismo.

L.D.: Es otra cosa.

G.F.: O si hay una sola manera de aparecer, porque con respecto a lo de las ciudades: la cantidad de ciudades, estamos hablando de la ciudad como una cosa única. A mí me parece que la ciudad es una cantidad de ciudades que los transeúntes como los habitantes de una ciudad pueden experimentar.

L.D.: Sí.

G.F.: Entonces, me imagino la ciudad que Tomás Maldonado tenía en Buenos Aires, que era diferente de la ciudad vivenciada por otro artista contemporáneo de la época, que estaba haciendo otro tipo de discurso.

L.D.: Sí.

R.C.: Creo que incluso en esa época no había ni siquiera homogeneidad entre los miembros de Arturo y Arte Concreto, creo que había diferentes visiones. Pero indudablemente había ciertos elementos del discurso que estaban limitados, quizás porque era una máquina de arte.

P.T.: Cuando vino Le Corbusier en el '29, hizo un dibujo de América entero e hizo Nueva York-Buenos Aires.

L.D.: Sí, ignorando a todos los sudamericanos.

P.T.: No, no digo... estaba inserto en el debate de la modernidad Buenos Aires.

L.D.: Estaba inserta porque tenía esa cosa de que la oligarquía lo llamaba a Le Corbusier y decía: "me proyectan una casa...". ¿Entendés?

M.C.: Brasil es peor que Buenos Aires en ese sentido.

L.D.: Sí, puede ser, porque tiene una ciudad que está construida con su propio río...

M.C.: ¿Cuál? ¿Brasilia?

L.D.: Sí, pero es más que un gesto.

M.C.: Igual, entiendo lo que decís.

L.D.: Es más que un gesto.

M.C.: Yo no estoy poniendo en discusión el modernismo brasileño, pero quizá ese debate dentro la arquitectura... Yo creo que hay una generación de gente que creció pensando que la modernidad nunca llegó a Buenos Aires. Ahí está, los profesores nuestros algunos creían eso: "Y, no llegó, no llegó, pasó". ¿Entendés? Pero tiene otros parámetros, no sé, como si dijera una cosa más centroeuropea, pero no son...

M.G.: Yo he tenido la experiencia con Bariloche, era una ciudad cuando me fui, ya no era un pueblo. Después fue otra, diez años después fue otra, treinta años después fue pero literalmente otra.

L.D.: Sí, sí.

M.G.: Y ahora es literalmente otra. Todo lo imaginario constructivo, edilicio, urbanista fue literalmente otro.

L.D.: Sí, algo nuevo, otra cosa.

P.T.: y **M.C.:** Eso es lo moderno.

M.G.: Acá se ve, pero más masivamente de a cuarenta en cuarenta años, digo. Lo ves en las ferias y todo. Ahí se veían concentradas, porque es chiquito, y es otro mundo. Porque no es lo mismo, cuando yo era chica, que fue masivo para el turismo de estudiantes de los '70. O sea, iba cambiando.

M.C.:... Sí, sí. Ahí hay un poco más. Digo, están al lado del Bariloche de Perón, los elementos a tono...

M.G.: Está todo. Acá también está pero diferente.

M.C.: Digo, está todo ahí: los nazis estafados,

Bariloche estudiantil

R.C.: Es verdad.

M.G.: Lo que quería decir es que en esta muestra para mí hay de Buenos Aires, bueno, hay de Bariloche por cierto. Y no hay de muchos otros lugares, ¿no? Para mí es muy porteña, no sé para vos.

L.D.: Sí, para mí totalmente.

M.G.: Entonces, por eso yo decía que es muy porteña, porque es del centro porteño, ¿no?

D.J.: Pero de una trama, no sé, es porteño y también como una trama. Vos hablabas de una modernidad, estaba pensando en un itinerario moderno y todo eso. A veces, tengo amigos extranjeros que vienen acá y a lo mejor van a un after hour por única vez y les parece que lo más de Buenos Aires es eso. Lo más, verlo en su lugar, en su ciudad, entonces acá ocurre.

M.C.: Igual, con lo que vos decías de la ciudad del snowboard, vos pensá en Buenos Aires. Bueno, mirá lo que están haciendo en Colonia, qué cuadro bien...

L.D.: Sí, ya sé.

M.C.: Si hay una ciudad que es un delirio del snowboard es Buenos Aires.

L.D.: Sí, pero está construida como (inaudible). Se ha hecho con el tiempo, un poco como dice Mónica, son (inaudible). Lo que pasa es que a mí me encantó. Sé que fracasaron, todos fracasaron.

M.G.: La Plata...

M.C.: Brasilia es el ejemplo de la ciudad que fracasó.

L.D.: ¿Por qué?

M.C.: Para el urbanismo tradicional.

L.D.: Pero como utopía no, porque está buenisima.

M.C.: Ahora ya entró en el mundo del arte.

L.D.: Por eso.

M.C.: Pero para el urbanismo es un fracaso.

L.D.: Está bien, pero es un objeto, me encanta.

M.C.: Bueno, pero lo estás viendo como si fuera una obra de arte.

P.T.: Ahí están todas las normas que decían...

G.F.: ¿No es como un parque temático?

M.C.: Claro, es como la Ciudad de los Niños. Objeto puro.

L.D.: Es como un tren fantasma.

M.G.: A mí lo que me parece de esta muestra es que es muy porteña, porque tiene que ver con algo del lenguaje, que en el dominio de las formas había esa cosa de lo novedoso está en las formas. Lo mismo que pasa en el lenguaje... yo pienso en los escritores, ¿no?, porteños, algunos que trabajan la forma siempre con la atención en lo clásico. Acá me parece que está eso, en la obra de Lucio.

R.C.: Ahá.

M.G.: Ahí está la historia del arte, la historia de la arquitectura en esta sala, condensadas, no sé si llamarlo exasperación o qué, pero no es una ciudad clásica. Estos fragmentos de cosas exasperadas a mí me parece que tienen mucho que ver con eso del lenguaje: el uso del lenguaje llevarlo, digamos, encima como tal, como un refinamiento exasperado. Realmente, me parece que pasa con la literatura, porque son escrituras muy refinadas (inaudible). Como una cultura misma, girando, girando.

R.C.: Es un trabajo sobre un mismo recuerdo, todo el tiempo.

M.G.: Que engloba la ciudad, como Borges, o como Marechal, o como Saer.

R.C.: Sin dudas. Bueno, Adán Buenos Aires se llama a eso, o el primer libro de Borges: Fervor de Buenos Aires. Lo estamos pensando en un tipo de creación donde el imaginario está traducido

por una idea de ciudad, de una ciudad que es Buenos Aires. No es tematizar una ciudad sino que la ciudad está presente en la escritura. No estar en la ciudad, exactamente.

M.G.: Entonces, yo quería sacar eso del debate del modernismo como algo en sí, sino cómo esos autores que trabajaron la ciudad, como algo que en sí tiene todas esas tapas, y problematizaciones, no como una cosa heroica del modernismo.

P.T.: Pero a mí lo que no me gusta es esto del modernismo. Ese heroísmo así, esa cosa hidalga del pedo.

M.G.: Es un poco egoísta decir...

P.T.: ¿Es egoísta?

M.G.: Yo digo que son refinados. Hay refinados en todo el mundo, pero digo que hay mucho refinamiento en los escritores porteños. No estoy nombrando a otros, pero sí hay escritores refinados en Chile, en otros lados, pero acá hay, sobre la lengua misma, sobre el idioma mismo, hay muchos muy refinados. Hay como en todos lados, es un tema de la lengua, del idioma, del doble sentido, del sexo en nuestro idioma, eso...

R.C.: No, pero que hay una obsesión en los escritores canónicos, al menos de la literatura argentina, sobre la ciudad de Buenos Aires, es cierto. Si contamos desde el siglo XIX hasta ahora hay una obsesión con la ciudad. Pensar la ciudad. O sea, pensemos en Piglia en La Ciudad ausente, hasta la misma tematización con un sentido que puede llegar a hacer Aira de Flores, es increíble. Hay literatura donde eso está muy bien citado. No está la ciudad como un problema de lenguaje. Eso es verdad. Después, hay grado de refinamiento, sí. Pero hay un grado de obsesión tenebroso, diría, de obsesión hasta lo tenebroso.

G.F.: Sí, puede ser inevitable.

M.G.: O enamorada.

R.C.: Sí, también, enamorada si querés.

M.G.: Bueno, pero todo es malsano, es como

que están en otro nivel. Sería malsano lo enamorado.

R.C.: Sí, es verdad eso. Bueno, Gombrowicz decía que no existía el pensamiento que no fuera erótico, uno puede decir que no existe ciudad que no sea erótica. Cada ciudad tiene su olor, su erótica. Tendríamos que determinar cuál es la erótica de una ciudad y cuál el grado de atracción que cumple esa función erótica en la ciudad.

M.G.: Unas cuantas.

R.C.: Tal cual. O sea, cómo nos dejamos atraer, cómo vivimos la función erótica de una ciudad, en la forma podría ser. Quizás podríamos decir que en ese sentido hay una erótica del neomodernismo que fracasó, fracasó. Podríamos hablar de que hay un erotismo, que hay una sensibilidad... la sensibilidad y la erótica están muy cercanas en un punto. Pero digo, en un sentido quizá hay una frecuencia que capta la percepción diferente entre una erótica de Brasilia y una erótica de La Plata, digamos. Son dos tipos de eróticas diferentes

M.C.: Bueno, mirá yo hace un mes estuve en un lugar que se llama Halle Neustard, que la hicieron en la misma época de Brasilia, en el año 74 iban micros de todos lados a verlo...

L.D.: ¿Dónde queda?

M.C.: Queda en el centro de Alemania, cerca de Leipzig. Bueno, ahora es una especie de cosa defenestrada que la van demoliendo por partes. La llamaron "la Brasilia comunista", porque es una Brasilia y comunista, es más moderna que la anterior, es comunista.

M.G.: Yo tengo un alumno que nació en Brasilia, y él para ir a la escuela tenía que ir por los túneles, porque como no se puede ir por arriba, tenía que ir por abajo.

M.C.: Igual a la gente que nació en Brasilia le gusta Brasilia y a la gente que nació en Halle Neustard le gusta.

L.D.: ¿Es muy fuerte?

M.C.: Parece una ciudad de vacaciones.

L.D.: Ah, las ciudades balnearias de Brasil.

M.C.: Tipo Halle Neustard, una cosa así. Es feísimo eso.

L.D.: Pero de tan feo es lindo, ese es el problema.

M.C.: ¡Yo sé que te mando a vos y te va a gustar!

P.T.: Sí, sí, decía: lo feo es hermoso y lo hermoso es feo.

R.C.: Bueno, es parte de la erótica, lo que estábamos diciendo antes.

M.C.: Es que estos lugares que de tan feos son realmente bonitos...

L.D.: Yo creo que hay una cosa ex moda, que cuando pasa el tiempo y ves eso...

M.C.: Es un delirio.

P.T.: Un delirio.

L.D.: No sé, a mí me hacen sentir muy cómodos.

R.C.: ¿Ustedes creen que es un anacronismo o es una cosa más atemporal, precisamente, esa distancia que hace que lo erótico de una ciudad hace sus acciones?

L.D.: Es interesante la pregunta, por lo menos.

R.C.: Es precisamente porque hay un envejecimiento y un anacronismo que uno ve en demodé; también porque logra cierto encanto de atemporalidad.

P.T.: Para mí es la atemporalidad.

R.C.: Está el tema de dos tipos de erotismo diferente: cuando vos te enamoras de algo se vuelve anacrónico y ese mismo demodé tiene su carga erótica fuerte; o, por el contrario, cuando logra ese in illo tempore, se convierte en una suerte de dimensión platónica. Una cosa...

L.D.: Sí, es que no sé qué es lo que me erotiza, y eso es lo que me gusta.

Francine Masiello está pensando en suscribirse de nuevo

Sería triste que Julio Schwartzman no recibiera mas a ramona en su casa

Utopía de la forma

Arte concreto Invención

Abril y Mayo

Espinosa - Girola - Hlito - Iommi
Lozza - Maldonado - Mele - Prati

Del infinito Arte
Av. Quintana 325 PB
1014 Buenos Aires
Argentina
4813-8828
delinfinitoarte@fibertel.com.ar

Pinceladas y otros condimentos

Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales

Radio Cultura FM 97.9
Sábados de 14 a 15 hs.
www.artea.com.ar/pinceladas

Entrevistas online con audio
Radio en vivo online
Idea y conducción: Stella Sidi

La suma de mis diferencias hace a mis ganancias

Por Emei, Rosita, Nadia Candelaria, "z" zorrina, la superheroína

(corregido en marzo de 2004, para editar en ramona 39, va con minúscula, cursiva, manuscrita y con mi más hediondo MEO INSCRIPTOR)

Fecha: Sat, 15 Nov 2003

De: Nadia Candelaria

A: SEBASTIAN LINARES, superheroína, LAS CHICAS TPS, VICTOR VICTORIA PTS, HUGO VIDAL, PAULA ZAMBELLI, justo mellado, milagros DE RAMONA, Javier del Olmo DE ARDE-ARTE, jorge opazo DE CHILE, hilda paz, GERMAN RICHIGER, JUAN IMASSI, rodrigo indymedia, NOMBRE, ROBERTO JACOBY, MAGDALENA JITRIK DEL TPS, GUILLERMO KEXEL, MARKITO DE CONTRAIMAGEN, CLAUDIA KORZ, EMMANUEL LARENAS, ana longoni, markos contraimagen, ANDRES DUPRAT, david DE EXetc, MALENA EXETCETERA, anabella fazzolari, fernando fazzolari, valeria gonzalez, rodrigo alonso, igor amigo, ROBERTO IGOR AMIGO, ardearte, MYSTERE ART, GUSTAVO BRUZZONE, Xil BUFFONE, mercedes casanegra

a VALERIA GONZALEZ, ana longoni, igor, rodrigo alonso, andrea giunta y marcelo pacheco, juan carlos romero

VALERIA TE RECOMIENDO LEER LA DESGRABACION DE MI INTERVENCION EN LA CARPA DE ARTE Y CONFECCION EN LA RAMONA QUE ACABA DE SALIR -RAMONA 35-

POR TU INTERVENCION 2 DIAS DESPUES EN "ARTE Y CAPITALISMO" INFIERO QUE NO SOLO NO ENTENDISTE NADA DE LO QUE PASO EN LA CARPA SINO QUE CARECES DE TOTAL SENTIDO DEL HUMOR cosa que también Ana comparte con vos

POR TANTO

CONSIDERO QUE NO HAY GARANTIAS DE IMPARCIALIDAD PARA RENDIR EXAMEN DE PLASTICA 6 (ARTE CONTEMPORANEO) EN LA MATERIA QUE VOS, VALERIA, ORGANIZAS EN LA UBA Y QUE CURSE COMO OPTATIVA DE FILOSOFIA.

Pues si no te postulas por un arte autónomo, si vos no defendes la autonomía en el arte contemporáneo,

-categoría no descriptiva, y en eso acuerdo con tu charla del bar, sino categoría eminentemente política, una lucha, un combate, una guerra.....

(te cito: -Valeria: La noción de autonomía es ideológica, no hay una sola obra en toda la historia del arte que sea autónoma en su modo de existencia; el concepto de autonomía opera para velar, ocultar lazos existentes. Es una categoría ideológica, y no descriptiva.-ver ramona 38)

entonces, ¿qué criterio tenes como medida para dictar tu materia y tomar examen?.

Deberías publicar al alumnado tus criterios extra-artísticos que debiéramos satisfacer para "PASAR" pero yo en esa YA NO ME METO

ATENTAMENTE

MERCEDES IDOYAGA (LIBRETA UNIVERSITARIA (0866/75)) -

* ESTUDIOS formales REALIZADOS EN ARTES VISUALES: 1976-1996 CON FERNANDO -coco-BEDOYA (ESTUDIOS DE GRADO)

** ESTUDIOS informales REALIZADOS EN PENSAMIENTO VISUAL 1996-2003 CON JUSTO PASTOR

MELLADO SUAZO (ESTUDIOS DE POST-GRADO)

como soy medio idiota -además de autista y egoísta (citado en RAMONA 38)- llevo casi 30 años cursando filosofía y no logro recibirme, eso para que puedas atacar en la próxima te sugiero que podrías decir:

"-...el resentimiento de los que no logran terminar sus estudios, ni destacarse, ni tener reconocimiento social, ni dinero, ni son entonces políticamente correctos...etc creo que por acá tenes mas material para atacar, mejor para defenderte contraatacando ya que obvio te toqué, -se que vos recibiste mi balance de los 80 "LAS VIRTUDES DE UN MULTIPLE OPÓRTUNISTA" pues yo te lo dí...

(rechazado por longoni en CAUSAS Y AZARES; sí ana me aceptaste las figuritas y el texto no, y ese era mi balance de 10 años de practicas (no te trate así yo, cuando en el 92 viniste al c.c.r., y presentándote como de la J.S. me pediste te conectara con coco -que exponía sus "MITOS SOLARES; MITOS LUMÍNICOS" -subsidio antorchas- yo te facilite todo, aunque no hubieras sido de la J.S. igual lo hubiera hecho, es lo que hago: abro y conecto, densifico la trama y la transfiero potenciándola, amplio así mi experiencia del mundo) porque había que asegurar la división entre trabajadores manuales y trabajadores intelectuales "...TONTA COMO UN PINTOR..." ¿quien lo dijo? SI ANA, TENGO DIFERENCIAS CON ANA LONGONI QUE EN LOS 80 ESTABA EN LA J.S. DE MI PARTIDO CONOCIO LAS PRACTICAS, FUE INVITADA COMO TODOS PERO NO, HACIA LA CARRERITA Y LUEGO EN LOS 90 SE PASA 10 AÑOS ESCRIBIENDO DE LOS 60 , UNO A UNO, SI, COMO FUNES EL MEMORIOSO, COMO HERODES QUE MATA TODOS LOS NIÑOS PARA LLEGAR AL ELEGIDO, SI ANA, ¿PORQUE HABRIA DE ENTREGAR LA COLECCION COLECTIVA DE AFICHES DE LOS 80 AL CEDINCI DE TARCUS? SI PUDISTE HABERLOS TENIDO TODOS YA QUE SE OBSEQUIABAN EN LOS EVENTOS (guarda no te vuelva a suceder lo mismo con los del T:P:S:, yo, por ej., los tengo casi todos porque donde ellos van allí me encuentran) TAMBIEN PUDISTE HABERLOS REALIZADO.

AHH ANA ENCONTRE EL TEXTITO DE GRACIELA SACCO "DE TUCUMAN ARDE AL READY MADE SOCIAL" EXISTIA ¿SABES? CUANDO TE LLAME HACE UNOS MESES Y TE LO PEDI TUVISTE LA PEDANTERIA DE DECIRME QUE ESE TEXTO NO EXISTIA PORQUE VOS NO LO CONOCIAS QUE SI EXISTIERA VOS LO CONOCERIAS (tu modestia intelectual me dejo muda), ESO SIGNIFICA QUE NI SIQUIERA LEISTE LAS LLAMADAS DEL TEXTO QUE ME RECHAZASTE PORQUE AHI LO CITABA, NO SOLO ME RECHAZASTE EL TEXTO DE BALANCE -que tampoco era ni políticamente ni estilísticamente correcto- SINO QUE ME ENTREVISTASTE, COPIASTE TEXTUAL LO QUE TE DIJE Y CON INFULAS INFORMATIVAS ABAJO PUSISTE ANA LONGONI, ¿cual fue tu esfuerzo intelectual para poner tu nombre al pie de lo que yo te había dicho, ninguno ana pusiste tu nombre porque eras la dueña del espacio SI TE INTERESA APRENDER UN POCO MAS PODES PREGUNTARLE DONDE ENCONTRAR EL TEXTITO A IGOR. YO NO TE LO DIRE. TAMBIEN PODRAS LEERLO TAL VEZ PROXIMAMENTE EN RAMONA (ESTAN SOLICITANDO LOS PERMISOS PARA EDITAR, CREO QUE PUBLICAREMOS AHI PRÓXIMAMENTE

-xii ¿sigue en pie la propuesta después de esta?-

LOS TEXTOS DE LOS ARTISTAS DE LOS 80 COMO VI(S)AGRA ENTRE LOS ARTISTAS DEL 60 Y

LOS ARTISTAS DEL 2000 SE LLAMARA "DE TUCUMAN ARDE A LA BIENAL DE VENEZIA, ponerelcuerpoenlosochenta" ¿te gusta la hipótesis, BIEN MARKETINERA, hilachita al viento de los trapitos a la sombra?

PERO HAREMOS UN SURCIDO, lo haremos, -no se como lo haré, pero lo haré-)

SI TEXTITO PORQUE AL FINAL ME DIJISTE QUE SI EXISTIERA SERIAN UNAS HOJITAS ¿pasaste de la pedantería a dar examen? O SEA QUE MAS DE ¿CUANTAS PAGINAS PARA EXISTIR?) aunque, valeria, mejor seria guardar silencio no sea cosa que vos valeria le des mas aire a mediocres, resentidos, inadaptados en busca de reconocimiento, fama y dinero como yo...)

ahh valeria:

retoco esto en marzo de 2004 para ramona 39.

en la ramona 38 ira el textito de ustedes : "Pensar en conjunto, polémica, arte y capitalismo". Charla en el café Malasartes el Martes 3 de Junio de 2003 entre Valeria González, Santiago García Navarro, Máximo Jacoby y Diego Melero -hoy día desaparecido de internet- charla entre ustedes a 2 días del encuentro el domingo 1 de junio de 2004 en la carpa de "arte y confección, semana cultural x brukman"

en la RAMONA 40, luego de "arteBA 2004", esa RAMONA especial que se editara con y por la confianza y persistencia de xil y gustavo a la cabeza y todos los involucrados que hemos luchado por mínimos acuerdos, a 20 años de ocurridos los hechos

Y EXPLICANOS AHORA, A UN AÑO DE PENSAR ESO EN CONJUNTO

vuelvo a citar la ramona 38 -Maxi: En el próximo arte-ba se puede leer que habrá un lugar de lo "alternativo-emergente-under cool" instaurado por la corrección política de una institución.

eso fue respecto de arteBA 2003, y vos no objetaste nada valeria, entonces ¿como se explica que ahora aparezcas como jurado para arteBA 2004 en el área del "Premio RED arteBA 2004" para grupos emergentes (que elitistamente dará lugar, por la visibilidad que esto supone, solo a 6 grupos o individuos)

¿NO SERA MEJOR, ENTONCES, QUE PIENSEN POR SEPARADO?

digo, como para evitar tamañas contradicciones -sin autocríticas mediante, porque de posición siempre podemos mejorar, cambiar, superarnos- será que ahora, a un año ¿también te tiras contra los piqueteros? bueno, ya estoy que me ensaño.

¿no será, que piensan en conjunto haciendo unidades espurias para copar espacios de distribución de obra?

cheeeeeeeee, pero que mal pensada que ando

ESTO, ANTES DEL RETOQUE, NO FUE EN CADENA PARA LOS OTROS 3 PORQUE NO TENGO SUS MAIL Y A MELERO Y MAXI JACOBY NI SIQUIERA LOS CONOZCO. OBVIO QUE RECIEN TE CONTESTO, VALERIA, AHORA PUES LO ACABO DE ENCONTRAR EN EL "GOOGLE, o el mundo por segunda vez"

A IGOR LO INVITE A MI TALLER PARA CONVERSAR LA INVITACION A LA EXHIBICION DE NUESTROS AFICHES EN PROA EN LA ACTUAL MUESTRA "ESCENAS DE LOS 80" Y LE EXPLIQUE PORQUE NO ACEPTABAMOS EXPONER, EL ACORDO.

ALLI TAMBIEN LE EXPLIQUE LOS 2 TEMAS QUE QUEDARON FLOTANDO EN LA CARPA (LA VENTA DE AFICHES DE CAPATACO A SALLY BAKER Y PORQUE NO HICIMOS EL CATALOGO DE ESAS PRACTICAS CON SU ESCRITURA) finalmente entre factura y factura nos reímos un buen rato...

LAS DIFERENCIAS CON RODRIGO ALONSO SE LAS COMENTE A EL EN SU OPORTUNIDAD. FUE EN RELACION A NUESTRO RECHAZO A PARTICIPAR EN EL MAMBA EN LA MUESTRA DE

"ARTE ACCION", RODRIGO HOLA SI DESEAS TE LO REENVIO, SUERTE EN BARCELONA! -te pongo de verde porque aunque no quisimos entrevistarte para esa muestra, del video de "BICICLETAS A LA CHINA" inferiste que éramos un grupo de arte ECOLOGICO -nos insultaste, ecológicos nosotros que no dejábamos una plantita viva luego de cada acción en la plaza. MAS HONESTO HUBIERA SIDO IGNORARNOS O DECIR QUE NO ACEPTAMOS NI SIQUIERA UNA ENTREVISTA PORQUE VINISTE 20 DIAS ANTES DE LA INAUGURACION, poco riguroso...¿no?

RODRIGO, DECIME, OPINO QUE ESA MUESTRA FUE LA CONTRARREPLICA JUSTAMENTE A LA TESIS DEL "ARTE COMO PARODIA" DE CANTOS PARALELOS ¿CHERTO?

RODRIGO, GRACIAS POR TU TEXTITO "roto-historias" ENIGUEY, Y NO DEJES DE METERTE EN FILOSOFIA, QUE AUNQUE NUNCA LA TERMINES O LA REALICES INFORMALMENTE... (ya la adjetivaras vos)

MIS DIFERENCIAS CON ANDREA GIUNTA SON DESDE LA APARICION DE SU TEXTO "LOS CUERPOS DE LA VIOLENCIA" EN EL CATALOGO FINANCIADO POR EL FONDO NACIONAL DE LAS ARTES EN USA 60.000. CANTOS PARALELOS QUE SE CONSIGUE EN LA BIBLIOTECA DEL MALBA - (ultima noticia: fui en enero de 2004 al malba y la biblioteca estaba cerrada, o ¿fue cerrada?) ESE TEXTO Y SU DIAGRAMA SON UNA ESTAFA INTELECTUAL (y lo hiciste a conciencia como respuesta a la denuncia que había hecho BEDOYA en la MAGA "el arte político ya no es político, ahora es curricular" a tu ex-marido NIGRO como oportunista artístico-político, (... pero los maridos pasan y los catálogos quedan...) que se sepa que tanto a NIGRO como a CEDRON, la MAGA les dio derecho a replica y no aceptaron, quien calla otorga. ESE OPORTUNISMO SE VIO EN LA CONVOCATORIA EN LOS DIARIOS "hoy como ayer, a 30 años del cordobazo los artistas convocamos a una marcha de siluetas del congreso a plaza de mayo" 1) LOS ARTISTAS JAMAS CONVOCAMOS A SILUETAS ¿no es cierto guillermo kexel y julio flores y adolfo -finado- aguerberry?, les menciono para que no se crea que me arrego ninguna autoría, SINO QUE SIEMPRE FUERON LAS MADRES, NI SIQUIERA ESO APRENDISTE NIGRO CUANDO SANJURJO TE BUSCABA Y TE BUSCABA EN LOS 80 PARA LLEVARTE A LAS PRACTICAS, TA BUENO NIGRO, VOS ELEGISTE HACER LA CARRERITA, TE SALIO MUY BIEN PERO A FINES DE LOS 90 LA CARRERITA EXIGIA CURRICULUM EN DD-HH Y AHI, ¿que mejor que mandarse una silueteada? 2) LA JORNADA CONSISTIO EN SEGUIR CON LA CAMARA DE FOTOS -y tal vez video- LOS CAZAFIGURITAS DE LAS ARTES VISUALES POR EXELENIA ANTES QUE INSTRUMENTOS EPISTEMOLOGICOS (esta va para vos, en sepiá, el color del inconsciente) PARA ANEXION DEL CURRICULUM.

PRENSA AMARILLA.

por favor alguien se lo reenvía, FUI A VER A SHOKLENDER, EL ABOGADO DE MADRES PARA HACERLE JUICIO AL FONDO PARA OBTENER GUITA PARA CONTRACATALOGO QUIEN NO LO HIZO PROSPERAR A PESAR DE LA ANUENCIA POR ESCRITO DE EVE, siempre le escribí mal el nombre, YO ESTABA CON MULETAS (cada uno se quiebra como puede, A ALGUNOS NOS LLEVA EL CUERPO A OTROS LES TOMA EL ALMA TODA) Y SIN TRABAJO ASI QUE DESISTI. NO PODIA PAGAR ABOGADO.

ANDREA, ME INVITASTE DESPUES DE LA CARPA A HABLAR EN TU CATEDRA Y LE CEDI EL ESPACIO A SANJURJO QUIEN DIJO ESE DIA QUE yo le había robado lo que quería decir. PERO DANIEL FUE POR SU NUEVO ANTIGUO GRUPO "por el ojo,-grupo de video sin cámara-" -una vez mas Dany- ENTONES, QUE VAYA ENTONCES 2 VECES, QUE VAYA NUEVAMENTE AHORA POR SU PRIMER PASADO

MI DIFERENCIA CON PACHECO ES PORQUE HABIENDOSE INTERESADO EN MI OBRA PERSONAL SE DESINTERESO CASI INMEDIATAMENTE PORQUE LO CUESTIONE COMO RESPON-

SABLE GENERAL DE ESE CATALOGO "CANTOS PARALELOS". dejar pasar esa estafa ¿era el precio para la salida internacional?

PACHECO, LOGRE EXPLICARTELO NADA MENOS QUE EN CHILE A FINES DEL 2001 DURANTE LAS JORNADAS DE TEORIA, CRITICA Y CURATORIA -o algo así- EN LA UNIVERSIDAD CATOLICA (P.U.C.) PORQUE TUVISTE EL TUPE DE PRESIDIR LA MESA DE ETICA Y LO HICE A LOS GRITOS PORQUE ME CORTARON EL MICROFONO, mucho señorito francés pero a la hora de la verdad siempre se vuelve una vulgar asamblea estudiantil. POR FAVOR DE GENTILEZA ALGUIEN SE LO ENVIA)

Conclusión: ESPIGAS es imposible

MIS DIFERENCIAS CON JUAN CARLOS ROMERO NO LAS ESCRIBIRE AQUÍ, SON DE MAS LARGA DATA, DE OTRA INDOLE, NO TENGO SU MAIL (favor alguien me lo envía) PERO ME DESDIJE PUBLICAMENTE EN ENTREVISTA TELEFONICA A BRUZZONE DE MI ERROR DE DECIR QUE EL NO PARTICIPO EN EL LIBRO DEL "NO" Y LE PEDI A BRUZZONE QUE LO QUE FUE UN ERROR MIO SE VOLVERIA CALUMNIA MIA SI NO LO CORREGIA QUE POR FAVOR LO HAGA PARA LA PUBLICACION DE RAMONA.

MIS DIFERENCIAS SON POLITICAS, MAS RESPETUOSAS, BASICAMENTE PORQUE EMPUJA AL BICHO DESDE LA COLA MAS QUE TIRONEAR COMO BUEYES DESDE LA CABECERA HACE UN TIEMPO VINO UNA AMIGA (QUE TIENE UNOS 5KG. MENOS DE SU PESO BASICO POR HAMBRUNA) A CONSULTARME SOBRE LA PERTINENCIA ETICA DE ALQUILAR SU HABITACION DE LA TERRAZA PARA EL "PIQUETE TOUR", YO LE DIJE: blanca ¿como puedo yo juzgar la moralidad -desde la hambruna- de tu acto desde mis \$1270.- de sueldo? NO SOY YO MEDIDA PARA ESE JUICIO Y FUIMOS A LA COCINA A LLENAR SU BOLSA VACIA DE MERCADERIA CULINARIA LUEGO DE BUSCAR JUNTAS EL MAIL RESPECTIVO EN EL PERIODICO.

NADA DE ESTO DIJE EN LA CARPA DE BRUKMAN Y LE DI AL POBRE GIUDICI -¿es así? (quien edito el catalogo de la muestra de los 60 de las salas nacionales de exposición) QUE NI SIQUIERA CONOSCO PORQUE SE SUPONIA QUE ESTABAMOS HACIENDO UNIDAD DE ACCION POR BRUKMAN Y NO DESEE PROVOCAR UNA RUPTURA DEL ENCUENTRO POR ESO NO LOS ALUDI DIRECTAMENTE A LOS QUE ALLI ESTABAN PRECISAMENTE PERO EN ESO SI ME QUEDE CON LAS GANAS QUE EMPIEZO A SACARME AHORA.

-saludo a Igor quien se hizo cargo y salió a la palestra- pero tu intervención Valeria ese día, no se condice con lo que 2 días después manifestaras y que publico al final, (ver ramona 38) y la tuya Andrea, fue de jardín de infantes, Ana, nos viniste a contar lo que dijo el sindicalista que invitaba a los artistas de "TUCUMAN ARDE", Ana, ¿no se te ocurrió pensar que la C.G.T de los argentinos era el desvió para el trabajo que hacia Santucho en el monte tucumano? ESA TESIS ES DE COCO.

y esta es la mía: LA C.G.T. DE LOS ARGENTINOS ES A "TUCUMAN ARDE" como Kirchner es al 19 y 20

FINALIZANDO, ENTONCES, este, mi textito, (porque para arteculo le falta tamaño erudición, que no poseo, ya que como siempre digo, YO NO SOY ESPECIALISTA) específico para la fauna artística, ¿se entiende?

OoO ¿les explico con un DIBU?

ATENTAMENTE A TODOS

EMEI / ROSITA / NADIA CANDELARIA / "z" : zorrina, la superheroina (z que va con minuscula, cursiva, manuscrita y con mi mas hediondo MEO INSCRIPTOR)

ACTIVISTA TROTSKISTA SIN GRUPUSCULO -como unicornio sin cuerno-Y ARTISTA INDEPENDIENTE.

Muerta la pintura ¡Viva la pintura!

¿Primero el huevo o la gallina?
¿Sólo estuvo Hegel en el principio?
¿Es que muere el arte o sus formas?
¿No es este un tema muy pero muy antiguo?
Puede ser. Pero todavía convoca discusiones.

Veamos. La revista **Punto de Vista**, en su número 77 de diciembre de 2003, publica un extenso ensayo de Adrián Gorelik titulado: **Un estado del arte: el fenómeno Kuitca**, donde se lee:

“(...) Esto también es específico de las artes visuales en relación al resto de las artes contemporáneas -si se me permite insistir una última vez en este comparativismo silvestre-. Aunque el fenómeno por el cual los artistas se han vuelto objeto de culto mediático y museográfico es universal, los modos en que eso afecta la propia obra y los juicios sobre ella es muy diferente en cada disciplina. Por ejemplo, no es poco frecuente que una nueva obra de un novelista o un cineasta consagrado encuentre algunas voces críticas que las juzguen de un modo muy severo: en estos casos, la existencia de una trayectoria artística no da validez automática, más bien todo lo contrario, ya que ofrece claves que mejoran la legibilidad pero también afilan la exigencia. La inflación museográfica del culto al artista, aunque genera un enorme negocio y una enorme confusión crítica en todas las artes por igual, no reemplaza por completo

la valoración de la obra singular en la literatura o en la cinematografía, porque, como vimos, el sistema de reglas y de tradiciones que le dan sentido (y que dan sentido también a la posibilidad de su trasgresión) puede asordarse en determinados contextos, pero siempre existe la posibilidad de regresar a él. Por mencionar el ejemplo más trivial, es inconcebible que una servilleta garabateada por un escritor o un cineasta sea considerada con la misma entidad que un poema o que un film. Puede llegar a exponerse en un museo, pero no como una obra del artista, sino como un fetiche. Mientras que una servilleta garabateada por un artista visual se transmuta inmediatamente en “obra de arte”, que se expone (y se vende) como tal, produciéndose una completa superposición entre obra y fetiche. Así que podemos completar la sentencia anterior: puede ser que el arte haya finalmente muerto, pero nunca el artista tuvo tanto poder y nunca la obra de arte estuvo tan fetichizada”.

Hoy rescatamos para ustedes una nota histórica celebrísima, que ocasionó una de las tapas más célebres de la también célebre revista **Primera Plana**.

Los artistas lograban todo su poder: la pintura estaba muerta.

Muerta la pintura ¡Viva la pintura!

La muerte de la pintura

Primera Plana N° 333 - 13 de mayo de 1969

Sin firma de autor (probablemente escrito por Alberto Cousté)

Un arte venerable -el más antiguo entre los hombres, después del arte de la guerra- ha comenzado a morir. La pintura, que floreció hace cien siglos en las cuevas de Altamira y se erigió desde entonces, en el vocero de la Historia y de la vida, ha perdido los antiguos atributos de su reino y se ha convertido en otra cosa, quizá más fértil pero a la vez menos identificable. En vez de ser testigo de la vida, amenaza (paradójicamente) con ser la Vida en persona.

“Si yo supiera que la pintura ha muerto, me suicidaría ahora mismo”, proclama Raquel Forner, una de las grandes sobrevivientes de los años de euforia. Tal vez tenga que incurrir en el holocausto, si se atiene a los indicios que pueden recogerse en Buenos Aires y en los mayores centros plásticos del mundo. Basta cotejar algunas cifras: en el Instituto Di Tella, de 10 exposiciones en 1967, 8 fueron de pintores, dibujantes y grabadores; en 1968, la proporción fue de un pintor y dos escultores sobre una docena de muestras; en 1969 irrumpirán dos pintores (el surrealista Roberto Aizenberg y el expresionista noruego Edvard Munch) en medio de siete exposiciones. “Pero el Di Tella es el baluarte de las vanguardias”, refutan los escépticos. Sin embargo, los contrastes no se dan solo allí: Bonino exhibió en 1988 diez pintores sobre un total de doce muestras; en 1969, la pintura cubrirá menos del 60 por ciento de las exposiciones (4 sobre 7). Rubbers, en cambio, se mantiene incólume en la vieja brecha: el año pasado albergó a 8 pintores y un escultor sobre 10 exhibiciones: en 1989, serán 14 pintores sobre 17 muestras.

Algunos datos laterales aclaran todavía más la gravedad del panorama. “El arte y el misterio”, uno de los platos fuertes que prepara Bonino, es un festival colectivo con artistas cuya edad promedio supera los 45 años; en la lista aparece también el patriarcal Héctor Basaldúa. El

ejército de Rubbers es todavía más vetusto: allí estarán Presas, Pettoruti, Supisiche, Forte, Grela, el inevitable Soldi, el fenecido Battle Planas, Pierri, Stapinato. Diez años atrás, los hombres de la constelación hubieran podido ser los mismos.

La agonía empezó ya en la primera década del siglo, cuando “Las señoritas de Avignon”, de Pablo Picasso, asestaron un golpe mortal a las artes representativas, tal como se las había practicado desde el Renacimiento. La imágenes de las señoritas era casi un augurio: tenían cuerpos improbables y caras de gárgolas.

En 1917, Marcel Duchamp, que venía de exponer en Nueva York su famoso orinal (al que bautizó “Fuente”), sentó las bases del cambio que se avecinaba: “Tomar un objeto ordinario y presentarlo de una manera que su significación utilitaria desaparezca a través de una nueva designación y un nuevo punto de vista: así se crea una nueva significación para el objeto”. El postulado de Duchamp no era una profecía: en rigor, la guerra del 14 había desatado una fiebre de búsquedas: los procedimientos, los materiales, las técnicas, fueron devorados por un torbellino de invenciones. La plástica trataba, encarnizadamente, de convertirse en “otra cosa”. El terremoto se desató del todo en 1955, cuando el informalismo vivía sus años de gloria. Robert Rauschenberg exhibió entonces una cama bañada en pintura; tres meses después, Jasper Johns reprodujo en una tira, (que pretendía ser infinita) los objetos más vulgares y de tradición menos “artística”: banderas norteamericanas y centros de tiro al blanco. Ambos eran admiradores de Duchamp. El gesto introdujo una violenta ruptura con el concepto de unidad frontal a que se habían atenido los cuadros: ya no aludían a la realidad; la realidad estaba dentro de ellos. La brecha que había separado durante siglos al arte de la vida comenzaba a cerrarse. El creador seleccionaba cualquier objeto (cotidiano, trivial, absurdo) y le confería validez artística. También el espectador formaba parte del proceso: se mezclaba

con la obra.

En la Argentina, quien intuyó primero ese camino fue Alberto Greco: hacia el fin de los años '50 tuvo la ocurrencia de estampar su firma sobre transeúntes y amigos, como si completara una tela. Publicaba avisos en los diarios informando que a la tarde (por ejemplo) visitaría una plaza, el Zoológico, una galería comercial; la diversión consistía entonces en exponerse a sí mismo, o en mostrar las evoluciones de algunas ratas en sus jaulas. El vivo-dito que concibió en diciembre de 1964 como un monstruoso homenaje a Buenos Aires, fue sólo una fiesta pública, un recurso para transformar a los seres humanos en objetos artísticos. Nunca pudo (o nunca quiso) completar una obra, salvo la de su vida: hace dos años se suicidó en Barcelona, luego de escribir en las palmas de sus manos la palabra Fin.

Cuando Greco inició su cruzada, el auriga de la vanguardia argentina Jorge Romero Brest dedicaba sus encomios a Fernandez Muro, Kazuya Sakai y Miguel Ocampo, quienes estaban a leguas de la huella abierta por Rauschemberg. Un primer conato de transformación gregaria despuntó en 1962 cuando Rafael Squirru, director del Museo de Arte Moderno, unió en la muestra colectiva "El hombre antes del hombre" a Marta Minujín, Dalilia Puzzovio, Zulema Ciordia y Rubén Santantonin. El manifiesto que distribuyeron entonces era un mero acto de agitación: "Hay que hacer algo -decía-. Hay que sacudir un poco o un mucho a este ambiente antes de que nos trague a todos en la grisalla de su indiferencia". Santantonin ensayó una descripción de lo que ofrecían. Bautizó a la muestra "Arte de las cosas".

Pero fue preciso que Romero Brest, abjurando del informalismo, les abriera los brazos afectuosos del Instituto Di Tella para que el movimiento se consolidara: desde 1964 se concentraron allí todos los fervores de la vanguardia. La pintura pop, la pintura op, las estructuras primarias, los happenings, el arte cinético y las experiencias visuales nacían y morían más rápido

que las estaciones, disconformes consigo mismos. Era una zarabanda alegre y despreocupada hacia la tumba. La defunción del arte se formalizó, por fin, a mediados de 1968, cuando la muestra "Experiencias", organizada por el Di Tella, culminó en un funeral prodigioso. Los jóvenes creadores admitieron entonces que el poder aparentemente revulsivo de sus obras sólo servía como "estimulo para que la cultura burguesa se mantuviera viva".

Al cuarto día de las exequias, la Policía clausuró el baño público, pergeñado por Roberto Plate: el público había escrito allí una antología de obscenidades y un par de denuncias contra el Gobierno. Los artistas no podían esperar mejor suerte que esa: retiraron sus experiencias y las quemaron en la calle Florida. Si la cultura revolucionaria tiene algún porvenir en la Argentina, habrá que señalar esa epifanía del Di Tella como el Día Cero. Pero los verdaderos creadores no fueron Plate y sus huestes, sino las fuerzas del orden.

Pablo Suárez, uno de los participantes de la muestra, definió así el viraje, en una carta a Romero Brest: "La obra va desapareciendo materialmente del escenario [...] Hay que inventar una lengua viva y no un código para elites [...] el público del Di Tella esta compuesto por gente que no tiene la más mínima preocupación por estas cosas, por lo cual la legibilidad del mensaje que yo pudiera plantear en mi obra carece totalmente de sentido". Junto a Roberto Jacoby, Ricardo Carreira, Eduardo Ruano, Margarita Paksa y León Ferrari, Suárez adhirió a una declaración del Congreso de La Habana de 1968 que resume todos esos postulados: "La obra cultural por excelencia de un país como el nuestro es la Revolución",

La temporada plástica de 1969 es como una viuda que no se acostumbra a la pérdida de la persona amada. Almacena los fetiches del muerto, los exhibe, los recompone, trata de contagiarles su aliento para que resuciten. Quizás el lente con que los mira sea falso, y en vez de funerales se haya producido un nacimiento. Es

que la pintura, al desintegrarse, transfirió su prestigio (y su poder de comunicación) a los objetos, vivos o inmóviles; del mismo modo, al volatizarse los artistas, sus despojos han descendido hacia la mirada de cada espectador. Es la mirada la que crea. Y el fenómeno tiene la magia de una ceremonia de Pentecostés.

Los plásticos o los artistas visuales, como prefieren llamarlos Romero Brest, han enfilado ya por caminos heterodoxos. Algunos producen teorías, como Luis Felipe Noé, autor de una Antiestética y de una segunda predicación, todavía inédita, "El arte entre la tecnología y la rebelión"; otros, como Luis Fernando Bénédict, se proponen cambiar el hábitat y hasta el paisaje del espectador mediante obras que establecen una relación íntima con la tecnología y la naturaleza. Un sector más vasto engendra artículos de consumo. Jorge de la Vega, canciones; Pablo Mesejean, Edgardo Giménez, Delia Cancela, Dalila Puzzovio y Carlos Squirru, ropa, adornos, zapatos, monogramas de papel. Pretenden convertir a cada espectador en un consumidor, multiplicando, la audiencia hasta el infinito. Casi todos ellos vieron derrumbarse su castillo de naipes tropezaron con la indiferencia del comprador masivo y tuvieron que recluirse en capillas que eran simples sustitutos de las antiguas galerías de arte (discos de tiraje mínimo, recitales en el Di Tella, boutiques en los alledaños de las calles Florida y Charcas). Sólo de la Vega acaba de alcanzar, hace un par de semanas, una audiencia considerable: sus canciones sirven de apertura y estribillo en el ciclo "Tato siempre en domingo" (Canal 11). Nadie puede predecir dónde desembocarán los esqueletos de la pintura tradicional o los pañales del recién nacido que la reemplaza. Las explicaciones suman centenares, y hay tantas profecías como personas en el juego. Pero es difícil oír una sola respuesta que suene a verdadera.

Las voces de los oráculos

Pendiente de sí mismo, hábil jardinero del título

nobiliario que porta hace más de un lustre el de mandarín de la Revolución, Jorge Romero Brest, 64, sigue, impertérrito, atrayendo hacia su cabeza una fronda de vituperios y alabanzas. Sólo de vez en cuando se le filtra entre los resquicios de su conversación espumosa, incabable, algún suspiro melancólico: "La gente me quiere tan poco, y he hecho tanto por ella." Recibe en un escritorio pequeño, detrás de un arsenal de pipas y dando la espalda a un cuadro de Macció. Su voracidad por la vida le sobrepasa de los labios apenas ensaya su primera historia: "Una tarde soleada de setiembre, el año pasado -narra-, entré a la National Gallery, en Londres. Iba como simple turista, sin libreta de apuntes, con el placer visual como única compañía. Contemplé los Arnolfini, las Venus de Velázquez, algún Turner, durante dos horas cortísimas. Salí, y en Trafalgar Square estaban los hippies y el sol. Allí brotaba la vida. Percibí, en una suerte de revelación, que el siglo pasado entendía al museo como algo más rico e intenso que la vida. Eso se acabó ya. La tortilla no se le ha dado vuelta, pero empieza a doblarse". Desde su trono en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, Romero Brest puede darse el lujo de proponer religiones. Supone que "el arte del futuro elegirá estos rumbos: 1) Artesanía tecnológica: objetos funcionales. 2) Artículos de consumo: ropa, adornos, papel, danza, música. 3) Poetas, incógnitas de toda época, impredecibles. Pero, seguramente -aclara-, condensarán su testimonio en situaciones, no en objetos".

Un libro se ha infiltrado ahora en todos sus pensamientos: "Las palabras y las cosas", de Michel Foucault, "que me proporcionó el edificio teórico para mis intuiciones". Supone que la pintura, que fue un medio insustituible para conocer la realidad, "está perdiendo terreno aceleradamente". Decide que "en el siglo XIX, la representación (esto es, la atribución a un objeto de sentidos que lo trascienden y lo superan) consiste en obtener verdades, en saber. Hoy, saber es penetrar en la secreta intimidad de los

fenómenos”,

La otra cara de la medalla es el crítico Ernesto A. Rodríguez, 84. La diferencia empieza ya en las paredes de cada casa: las de Rodríguez en Villa Lugano. están poblados por óleos de Presas, de Forte, de Ideal Sánchez. El tono del crítico es conciliador: “El arte individualista al que estamos acostumbrados -dice- da paso a una nueva forma de expresión, que aspira a transformar el mundo. Pero esos dos canales no se contradicen y a los dos se puede llegar por la pintura”.

Vuelve los ojos hacia un cuadro de Luis Barragán (con quien fundó el grupo Orión, hace 30 años) y desliza una tesis majestuosa: “Esta obra, por ejemplo, equivale a una ventana para mí, me permite salir de la realidad. Pero si además de mirarla, la veo, puede transformarme, enriquecerme”. Retrocede todavía algunos pasos más para imaginar que quienes abandonan la pintura es porque no la aman, o “porque no pueden soportar la competición con los héroes del pasado. La herencia de Rembrandt, del Greco, de Picasso, se les vuelve abrumadora, insuperable”. Luego, desvía la flecha: “No hay que confundir creación con experimentación; la experimentación no es un sustituto del arte”.

Los desnudos y los muertos

Sería necesario revisar si toda esta marea de palabras tiene algún sentido preciso, si apunta hacia algún blanco, supuesto que los blancos y los sentidos importen en esta fronda caótica. Son los espectadores quienes debieran contestar, pero sus respuestas son magras, se reducen a un “me gusta”, un “no me gusta”, un encogimiento de hombros. Los fosos entre el arte y la vida están lejos de ser salvados, porque hasta los zapatos de doble suela y colores de helado que pergeñó Dalila Puzzovio en 1967 o los maravillosos animales vivos que Luis Fernando Benedit expuso en su Microzoo de acrílico (Rubbers, 1968) están impregnados de ese prestigio ancestral que la palabra arte trae consigo.

De cada diez visitantes del Di Tella, ocho son meros curiosos a quienes los despliegues lúdicos de los salones dejan indiferentes, o sólo divertidos.

Si la revolución introdujo transformaciones o conversiones en la vida de alguien, fue sólo en la de los artistas. Ellos se sienten en el lomo de la espuma, imaginan que el ombligo del mundo pasa por sus cuerpos.

Dalila Puzzovio, Edgardo Giménez, 25, y Carlos Squirru, 30, descubrieron hace ya cuatro años que el arte (o los aledaños del arte) es uno de los vehículos más afilados para promoverse a sí mismos: “Somos los primeros que usamos medios de comunicación masiva -se vanaglorian-. El póster panel que instalamos en Florida y Viamonte, data de 1965 [Allí asomaban los tres, con la cara radiante, preguntándoles a los que pasaban: ¿Por qué son tan geniales]?. En el 64, organizamos en Lirolay un recorrido que se llamó “La Muerte”, con música de Miguel Angel Rondano, enanos que repartían catálogos y un murciélago rojo que golpeaba al público. Fue el primer happening de Buenos Aires”. La casa de los Squirru (Dalila y Carlos) se les parece: cielo raso de leopardo, paredes de algas verdes, sofá de víbora, gramófono de mármol, caracoles retocados con Cutex transparente, café a la turca.

Ya en el 65 la idea de meter sus obras en una galería empezó a aburrirlos, “McLuhan no había aparecido todavía y Romero Brest no entendía nada, se avivó sólo un año después”, argumentan. “La que sí estaba en la onda era Marta Minujín, que al ver el póster de Viamonte pegó un grito que ni Aquiles al pie de Troya, y tiró los colchones por la ventana de la galería donde exponía para poder, ella también, estar en la calles.”

Desde entonces, les ha sucedido casi todo: repartieron flores el Día de la Primavera (1966), Puzzovio ganó el premio nacional Di Tella (1966) y una de las dos menciones internacionales (1967); la casa Grimoldi fabricó los zapatos premiados de Dalila, para venderlos en las sucru-

sales de barrio, con resultados catastróficos. Giménez concibió la escenografía del film "Psexoanálisis" (1988), y Puzzovio, el vestuario de Libertad Leblanc. La línea "Dalila" de vestidos se vendía, mientras tanto, en 84 boutiques. "Nos interesa vivir en nuestras propias esferas brillantes -deciden- como "Lucy in the sky with diamonds."

O como Héctor Basaldúa, que también está en una esfera, aunque algo más penumbrosa. El piso de su casa brilla, el silencio es anormal, la luz es débil, y hay pirámides de libros bien ordenados que se yerguen hasta el techo. De entrada, coincide con Rodríguez. "Si los jóvenes ya no pintan será porque no aman la pintura" (a sus espaldas, lo custodia un caballete). "Sentiría que alguien como Noé no siguiera trabajando, es un joven talentoso. ¿Jorge de la Vega ya no pinta? Bueno, cantar es también una forma de expresarse. ¿Pero no le parece que tiene más valor el esfuerzo por expresarse, los años y años entregados a una misma tela, como hacemos los pintores de mi época?"

No, de la Vega no está de acuerdo. Tendido en una reposera de vinilo transparente, con las manos sobre una planta de ocelote falso, cree que al hombre "se le he cambiado de súbito el alrededor, porque la tecnología le trae a su casa el mundo entero. También por eso se reconquistan los medios expresivos inherentes al hombre esencial: el vestido, la danza, el canto". En algún lugar del cuadro donde habla hay, con certeza, una varita de incienso echando humo o una tercera persona agitando cisnes de polvo perfumado. "Ya no hay tiempo para hacer, colgar o mirar un cuadro -dice de la Vega-. En Estados Unidos, un chico de nueve años se quejó de que lo mandaran al colegio. "Yo no se para qué pierdo cinco horas por día", alegó el chico. "De ese modo interrumpo mi educación". Él también se declara adolescente, muchacho de 14 años, con la educación incompleta. Le dan "ganas de vomitar al lado de un cuadro", porque "para sobrevivir, el artista plástico tuvo que echar mano a la sorpresa".

Acaban de invitarlo a la Bienal de San Pablo y es posible que vaya: "Tal vez pinte figuritas en papel, para que la gente las haga un bollo y las tire, o a lo mejor presento un show, con las chicas del Maipo y yo entre ellas, vestido de mí mismo".

La destrucción es el amor, creen muchos de ellos, pero también hay quienes conciben que el amor es salvación. Roberto Jacoby, 24, uno de los adalides de "Experiencias 68", defiende el viraje de las artes plásticas hacia lo conceptual. Supone que la primera oleada de invasores del Di Tella (Minujín, Puzzovio, Stoppani, Rodríguez Arias) vivían "la contradicción de estar contra de la sociedad y de querer, al mismo tiempo, ser aceptados por ella. Otros, como Ruano, Margarita Paksa o yo mismo, pretendíamos que la sociedad cambie. Los primeros matan el arte, no para destruir el engranaje sino para confirmarlo. Ese es el camino que Romero Brest ha llevado hasta sus últimas consecuencias: legalizar y estetizar el sistema capitalista".

También Pablo Suárez, 31, un ex estudiante de Agronomía, ha dibujado un sendero parecido. El primer cuadro que pintó en su vida (1960) fue ensalzado por el oficio que revelaba; el último (abril de 1968) implicó una ruptura. "Ese trabajo era un callejón sin salida -explica-. Nuestros espectadores eran sólo los críticos, los intermediarios, algunos necrófilos. Hacía rato que la vida se había quedado afuera, y la única aventura real consistía en salir del callejón". A partir de entonces, se lanzó a la acción política: contribuyó a organizar, junto a Jacoby, la muestra "Tucumán arde", en la CGT de Paseo Colón, y concibió un slogan al que piensa aludir en todos sus actos: "Usaré toda mi creatividad para acabar con el sistema. La eficacia es la forma".

O el instante es la forma, como parece haber querido decir Benedit en la mejor exposición individual de 1988, "Microzoo de acrílico". Allí creó un ambiente por el que evolucionaban animales libres y prisioneros. Las abejas salí-

an volando de las salas asépticas de Rubbers, las hormigas excavaban galerías y cementerios en esplendorosos hormigueros de plástico. Eso es lo que quiere Benedit, cambiar a cada instante el hábitat del hombre. Piensa organizar en 1969 una exposición de "prototipos fantásticos" o "muebles de vida". No es un teórico como Noé o un autobiógrafo como los Squirru. Su estilo es el del narrador, el del inventor de mundos. "Me enloquecería transformar una plaza -se exalta-, las barrancas de la San Martín, por ejemplo: colocar allí 600 metros de material reflejante para que se duplique la imagen del Kavanagh, o tapizar los senderos para ver los zapatos y los árboles al mismo tiempo, o cubrir las plantas de polietileno e instalar calefacción." Y no son esos los únicos delirios que le ocurren.

Luis Felipe Noe elige el estilo del ensayista, quiere "suscitar conciencia, montar un espectáculo con frases sobre la Argentina". Aunque por ahora sus pretensiones son más módicas: instalará un bar, en Reconquista y Córdoba, "para congregarse gente, organizar happenings, para principalmente para ganarme la vida". Margarita Paksa se imagina a sí misma como una caudilla política. "Preferiría ser una buena organizadora antes que una artista". Su instrumento fue siempre el sonido: en 1968 grabó un disco que procuraba hipnotizar primero y erotizar después al oyente. "Yo no quiero hacer objetos únicos", se defiende.

El misil y las armaduras

Quizás el asesino de la pintura (o de todo el arte tradicional) se llama cine, porque la hecatombe empezó cuando llegaron Mack Sennett y David W. Griffith, y porque las maravillas de la técnica (que las artes plásticas incorporaron a sus juegos hace apenas una década) fueron las parteras de "Intolerancia" (1918) o de la serie "Fantomas" (que Louis Feuillade inició en 1912), dos obras precursoras del pop, del camp, de las historietas. Mientras la pintura

afrentaba duelos a muerte contra la esclerosis, el cine crecía alegremente. Ningún genio provisto de pomos y caballetes podría ahora luchar sin desventaja contra las explosiones libres de "2001: Odisea del espacio" o de "El submarino amarillo", que se sirven de la pintura como si fuera un animal inferior, superándola y esclavizándola.

Sin embargo, todavía quedan en Buenos Aires algunos templos donde se venera al difunto como si gozara de una salud perfecta. En "Bonino", Guillermo Whitelow (uno de los encargados) suspira desdeñosamente: "¿La muerte de la pintura? ¡Ay, qué tema tan aburrido!", y refuta, con un mohín, la presunción de que la galería -pavo real de las artes plásticas en la década del 60- ya no consigue pintores para exponer: "¡Qué mentira! No tenemos ni un huequito libre". Otro de los ángeles custodios, Enzo Menichini, proclama que "el cansancio o el capricho individuales no son razones suficientes para decretar la muerte de la pintura", y que la empresa sigue vendiendo triunfalmente a "industriales, profesionales, hombres de negocios, bancos, museos y fundaciones".

La letanía fluye idéntica, y casi en el mismo orden, cuando la pregunta se endereza hacia Natalio Jorge Povarché, el dueño de Rubbers. Habilísimo marchand, parece menos dotado para las especulaciones teóricas. Por cierto, él no cree eso: sostiene que la improvisación verbal, el ajetreo de la galería, el teléfono que llama incessantemente, son vidrios que le perturban la claridad del lenguaje. "Podría contestar a sus preguntas con la misma facilidad con que tomo el desayuno -arguye-. Yo escribo cosas de profundidad filosófica. Pero hoy no me siento bien." De todas maneras, arremete: "No hay tal muerte de la pintura, sino desertiones. Pienso que hay dos formas de desertión: aquella que implica abandono por no poder afrontar el hecho plástico con un contenido lo bastante hondo como para que tenga vigencia, la de quienes tientan todas las posibilidades técnicas y científicas, lanzándose hacia la aventura absoluta".

Por fin, respira y entona su jaculatoria definitiva: "Creo en el primer pintor de caballete. Creo en el arte, que es decir creación, que es decir fe, que es decir religión".

Si la pintura no he muerto, por lo menos enfrenta un estado de catalepsia: no se le oyen los latidos, su aliento no empaña ningún espejo. Y si ha muerto, en verdad, el acta de defunción no puede escribirse con palabras, porque las consecuencias de esa muerte son -como pretenden los desertores- una sumersión en la vida, un acto revolucionario, un acoplamiento amoroso de la realidad con el arte, o mejor todavía, la explosión de un nuevo panteísmo según el cual el Arte es Todo.

En "Una estación de buen tiempo", un cuento de Ray Bradbury, entonó quizás el mayor ré-

quiem pare la pintura: allí se narraba la historia de un mediodía de verano, en Biarritz. Al borde del mar, un hombrecito bajo, cuadrado de hombros y con la cabeza teñida de caoba por los lanzazos del sol, dibujaba con su dedo, sobre la arena, figuras de leones griegos y chivos mediterráneos, unicornios que danzaban tañendo sus largos cuernos tallados, templos en ruinas y volcanes distantes. El hombrecito dibujaba sólo para que la marea se llevara sus delirios, esperaba ávidamente el avance de las aguas y sonreía cuando el mar le arrebatara sus criaturas. Aquel personaje pudo llamarse de cualquier modo, pero en el cuento de Bradbury estaba prolijamente identificado. Era Pablo Picasso.

Carola Wilde tendría que renovar su suscripción a ramona

Luis Triolo Ignacio, donde quiera que estés, tenés que renovar.

www.estebanlisa.com

biografía
exposiciones
obra pictórica
obra literaria
fundación



rocamora 4555
C 1164 AAK
Buenos Aires, Argentina
(54 11) 4868 0667
fundestebanlisa@inet.com.ar

Foro de propuestas para las artes visuales argentinas

Será del 11 al 14 de Mayo 2004 en el Centro Cultural Rojas, Bs. As. Invitamos a participar a todos los sectores del campo artístico nacional relacionados con las artes visuales.

Convocatoria inicial

En los últimos años se produjeron numerosos encuentros, debates, mesas y paneles, etc. para tratar problemas y cuestiones del campo de las artes visuales. Se hizo evidente en estas reuniones que todos los participantes de este campo tienen un alto nivel de insatisfacción tanto con la política cultural estatal como con la dinámica desarticulada, no representativa, con los criterios y normas (o la falta de normas) que funciona en nuestro ámbito. A diferencia de otros campos (como el teatro, el cine, la música) las artes visuales carecen de una "voz" frente a la sociedad, el estado, los públicos, e incluso entre sí mismos.

La organización de este foro es desde sus inicios totalmente independiente de cualquier organismo oficial. La necesidad de un FORO extraordinario se dió simplemente por el común acuerdo entre artistas, historiadores, gestores, sociólogos, arquitectos, críticos, galeristas, coleccionistas, estudiantes, museólogos, investigadores, restauradores, archivistas, directores de museos y personas que trabajan en el campo de la cultura de todo el país; quienes estamos preocupados porque consideramos que se carece de un proyecto nacional coherente con las necesidades concretas de las artes visuales y lo que es peor, el campo cultural interno se encuentra totalmente segmentado y desmembrado, haciendo que los esfuerzos individuales naufraguen cíclica e indefectiblemente.

PRE FORO:

1- Etapa inicial (pre foro en sitio web: www.rojas.uba.ar)

- Concentración de material ya existente
- Contactos y difusión del foro (que sea amplio y representativo de las diferentes perspectivas).

Una dirección web en la que:

- subir material (ponencias, experiencias, bibliografías, jornadas, investigaciones, etc)
- sumar ofrecimientos para trabajar en sintetizar la información que llega.
- recibir ideas, inquietudes en torno a:
 - Políticas culturales para las artes visuales
 - Circulación
 - Gestión
 - Institución

2- FORO, del 11 al 14 de mayo en el CC Rojas. Bs. As.

De las síntesis analíticas del material recibido surgirán los núcleos del foro.

Posiblemente se trabaje en torno a un ítem por jornada y en el último día, las conclusiones.

Se invitará a un panel de 4 especialistas por día, a los que se convocará personalmente, cada uno hablará 15 minutos y se intentará hacer un marco de referencia mínimamente "actualizado" y múltiple del tema del día.

Luego de escuchar a los panelistas, se adecuará la dinámica para que los asistentes puedan participar aportando sus perspectivas (ya sea mesas de trabajo simultáneas para abarcar así en sub-items los matices del ítem), o ya sea participando todos en una misma conversación colectiva, que veremos cómo ordenar para que sea amplia y feliz.

3- Y después:

Se publicarán en papel las propuestas del Foro (ediciones del CC Rojas).

Se presentará a la Secretaría de Cultura las

conclusiones. Las propuestas resultantes del Foro serán difundidas públicamente, publicadas por el C. C. Rojas y presentadas a las secretarías de cultura de la Nación y las Provincias.

El objetivo final es que pase algo.

En principio que nos conectemos, amplíemos perspectivas y tomemos conciencia de la situación actual. Luego, lograr una voz ante las autoridades pertinentes.

Plantear nuestras necesidades, ideas y propuestas para el diseño de una política cultural para las artes visuales argentinas.

Este foro cuenta hasta el momento con las adhesiones de la secretaria de Cultura de la Nación, del C.C. Rojas de la UBA, del IUNA, de la Universidad de Rosario, de la Universidad de Mar del Plata, Univ. de Córdoba, Univ. de Tucumán, y de Mendoza. Participan ya trabajadores del MNBA, del Museo Histórico de Rosario, del Museo Castagnino de Rosario, del MAC de Bahía Blanca. Diversos espacios de arte y grupos han sumado su adhesión: la revista Ramona, Revista VOX, Artistas Agrupados, AAVRA, proyecto TRAMA, proyecto VENUS, Sonoridad Amarilla, Braga Menéndez, Grupo 00 de Córdoba, Malbec Y bOA Mendoza, El Ingenio de Tucumán y otros tantísimos particulares.

La primera etapa es esta convocatoria incluye inicialmente a Academia de Bellas Artes, AAGA, SAAP, AAVRA, AACA, CAIA, IUNA, AA, historiadores e investigadores, directores de museos, fundaciones, gestores culturales, curadores, artistas, estudiantes, docentes, coleccionistas de todo el país. Ahora hay que concretarlo. Lo invitamos a sumarse con su participación.

Listado de temas propuestos

(de entre los cuales se elegirán los temas prioritarios a tratar en el foro de mayo)

- 1-** Tratado de ética profesional
- 2-** Diseño político de las artes visuales: Museos (públicos, privados) - centros culturales
- 3-** Consejo asesor y consultoría de artistas para todas las instituciones.
- 4-** Patrimonio - Archivo - Conservación - Investigación - Publicaciones. Creación de un Archivo nacional de las Artes Plásticas Argentinas.

5- Legislación sobre arte. (vigente, revisar, nuevas leyes). Derechos de los artistas, derechos de Autor.

6- Educación. Formación académica (desde nivel inicial a la universidad). Formación no académica. Plan de formación estética dirigido a la comunidad.

7- Gremios y asociaciones.

8- Situación de la producción contemporánea. Revisar roles y funciones. Museos, centros culturales, salas nacionales, galerías y salas privadas, salas de proyectos, espacios públicos y callejeros, fondo nacional de las artes, asociación de amigos, autogestiones de artistas, coleccionismo-mercado, curadores y críticos, directores, jurados, periodismo cultural investigadores, historiadores, docentes, estudiantes, gestores culturales, sociólogos, antropólogos, otros...

Circulación - Institución - Gestión.

Equipos curatoriales interdisciplinarios.

Cómo se eligen los jurados y porqué.

Tendencias-"banco de imágenes" de moda.

9- Algunas propuestas al estado.

Área artes visuales secretaria de Cultura.

Presupuesto.

Política cultural nacional: Concurso de proyectos.

Política cultural internacional: Concurso de proyectos.

Promoción cultural nacional/internacional: Concurso de proyectos.

Formas de elección de autoridades de los espacios de exhibición. duración de funciones.

Rotación.

Becas y subsidios.

Premios nacionales, provinciales y municipales para proyectos de arte contemporáneo.

Residencias artísticas nacionales e internacionales.

Plan de formación estética dirigido a la comunidad.

Creación de un archivo nacional de las artes plásticas argentinas.

Para dudas o consultas escribir a

saturno108@hotmail.com

Pablo Siquier

Clínica de análisis
de obra

siquier@arnet.com.ar
4956-0637
comienza en agosto

Análisis de producción de obra

A cargo de
Ernesto Ballesteros

Informes: 4956 0637 *1



BEY CORPORATION S.R.L.

BONPLAND 1929 (C1414CMY) Bs. As. - Tel.: 4777-6803 4773-2446 Fax.: 4776-2259 - e-mail: hbey@bey.com.ar

Dossier Espinosa

No todos los días descubrimos que tenemos abuelos, padres y tíos tan interesantes. Hace mucho, demasiado tiempo que no descubríamos a un artista tan genial como Manuel Espinosa.

Sabíamos que existía. Habíamos leído su nombre en los libros de Historia. Recordábamos alguna que otra obra suya. Solo eso.

De repente, un meteorito viene a desbarajustar lo que creíamos sólido. Una obra reveladora, que no imaginábamos y menos aún esperábamos, que llega para trastocarnos gran parte de nuestras certezas.

Una perdurable felicidad. Todas nuestros hurras para el MAMBA, que nos regaló esta muestra inolvidable (magníficamente curada por Cristina Rossi y Laura Buccellato). Por suerte, no fue la única: menciones especiales para las enormes retrospectivas de Federico Peralta Ramos y Rodolfo Azaro. Imperdibles.

El 11 de noviembre de 2003, Mario Gradowczyk dio en el auditorio del museo una charla interesantísima: **Una [re]lectura del arte abstracto y sus operaciones**, que reproducimos páginas más adelante.

Tres días después, y en casa de Marion Helft, mientras merendaban con té y masas, Laura Buccellato, Cristina Rossi, Mario Gradowczyk y Rafael Cippolini conversaron con Don Manuel, en un precioso recorrido de recuerdos y momentos que hoy compartimos con todos ustedes.

Mariabela Claverie se pone toda contenta cuando le llega su ramona	Julia Grosso tiene un estante especial para su colección de ramona
Seguro que Anibal Cedrón se suscribe a ramona de nuevo	Kenia Mihura se olvidó de renovar su suscripción
Gabriel Werthein tendría que ir renovando su suscripción	Si Mario Gradowczyk no se suscribe otra vez, va a extrañar a ramona
Magdalena Jitrik tendría que renovar su suscripción a ramona	Julieta Penedo donde quiera que estés, tenés que renovar.
Sofía Althabe está pensando en suscribirse de nuevo	Sería triste que Viviana Berco no recibiera mas a ramona en su casa

Dios en un tiralíneas.

Manuel Espinosa: La que era amiga de Paz era Lidy Prati. Cuando se veía con Juan Carlos Paz, iba yo, porque se encontraban en la casa de Lidy.

Cristina Rossi: Ahora, las primeras muestras, ¿No incluían un concierto o alguna participación de la música?

M.E.: No, no. No era para tanto.

C.R.: Cada uno estaba en lo suyo.

M.E.: Sí.

Rafael Cippolini: Sí, esa creo que fue la singularidad de la revista 9 artes, que dirigían Paz, Adolfo de Obieta y Pettoruti. Yo creo que siempre fueron por caminos separados, incluso también la literatura, ¿no? Eran como tres lugares diferentes...

M.E.: Tres rumbos.

R.C.: Tres rumbos diferentes cada uno... Por más que pueda existir el contagio, la impresión que tuve siempre yo es que eran tres visiones diferentes.

M.E.: Bueno, por ejemplo, para los conciertos de Juan Carlos Paz hubo siempre poca gente, muy poca gente.

C.R.: Estamos hablando en los '40, en esa época.

M.E.: Sí.

Mario Gradowczyk: La música que él sigue desarrollando también en los '60, ¿no?

C.R.: Claro.

R.C.: Sí, son muchos años. Bueno, sí, Manuel,

yo quería hacerte una pregunta. Más allá de lo bien subjetivo tuyo, en qué momento... Digamos, ¿cuál es el salto o en qué momento decidís ir a lo concreto? Digamos, ¿cómo es el paso? ¿Cómo es tu paso por...?

M.E.: El paso me llevó de la mano de Tomás Maldonado, él me convenció. Porque yo estaba en mi pintura. Con él tenía amistad, pero cuando él empezó con la idea de ese grupo, hizo una campaña muy fuerte, y ahí me convenció.

R.C.: ¿De dónde lo conocías a Tomás?

M.E.: El otro día le conté a Cristina cómo fue el encuentro. En la galería Müller, ahí en la calle Florida. Yo estaba viendo una exposición y se acerca un joven muy alto, me dice: "¿Manuel Espinosa?". Sí. "Yo soy Tomás Maldonado". Dice: "Quiero hablar con vos porque tengo un libro donde te citan y quisiera entregártelo. Es un brasilero que estuvo acá en la Argentina -en Argentina no, en Buenos Aires- y escribió un libro sobre Buenos Aires". Y era muy amigo de él, de Tomas Maldonado, de ese grupo. Y lo llevaron a ver, lo movieron, lo pasearon por Buenos Aires. Y en una de esas llegaron a Cinearte y ahí le mostraron los murales de Castagnino, de López Claro, Pierri y los míos. Y al él le entusiasmó mucho mi pintura. Entonces, en el libro escribe que dentro de la plástica argentina hay ciertos valores que se destacan y da los ... bueno, ahora no recuerdo porque eso fue hace... en el año '40. Pasaron muchos años. "Y un joven promisorio es Manuel Espinosa". Tuvimos un segundo encuentro y él me entregó el libro, y de ahí nació esa amistad.

M.G.: ¿De quién era el libro?

M.E.: Mirá, tiene dos apellidos, uno es Melo.

M.G.: Ah, un poeta es.

Laura Buccellato: ¿Brasileño?

M.G.: Es un poeta.

Marión Helft: Paulista, aparentemente.

M.G.: ¿Melo Neto? No, es imposible que se trate de Melo Neto.

M.E.: No, no.

M.G.: No, es otro nombre. Escribió en Arturo, me parece que está en Arturo.

M.E.: No, en Arturo no.

M.G.: Es un poeta, me parece.

C.R.: Definitivamente.

M.G.: ¿Vos tenés el libro?

M.E.: El libro lo tenía pero creo que lo perdí.

C.R.: Aún no lo encontraste.

M.E.: No lo encontré. Estuvo Cristina y otra persona también, estuvieron buscando pero una vez hice limpieza de libros y a lo mejor ese libro desapareció. Y ahora no me puedo fijar porque no veo.

C.R.: Bueno, un día va a aparecer.

M.E.: Cristina estuvo mirando libro por libro, en donde estaba colocado, porque hay varias partes donde hay libros.

M.G.: Bueno, pero le podemos preguntar a Maldonado. Maldonado tiene una memoria de fierro. También, seguro. Yo le puedo preguntar, y tengo contacto muy asiduo con él, así que le puedo preguntar.

M.E.: Pero no sé si tiene mucha memoria.

R.C.: Sí, tiene una memoria de fierro.

M.E.: Mirá, un hecho muy importante.

R.C.: A ver.

M.E.: Cuando él se casó yo fui testigo de casamiento civil. Y cuando se divorció parece que necesitaba los papeles del Registro Civil. Y la madre de Tomás me llamó para preguntarme en qué Registro Civil se había casado, porque no lo recordaba.

R.C.: Bueno, pero ahí hay otra cosa.

M.E.: Y era muy cerca, a cuatro cuadras de donde él vivía. Porque él vivía en la calle Rivadavia y el Registro Civil era en Belgrano.

M.G.: Bueno, pero es la psicología, ahí hay un problema psicológico. Se quería olvidar todo.

M.E.: Bueno, en eso sí tenés razón.

R.C.: Ahora, uno de los textos que Cristina cita en el catálogo es de Edgar, el hermano.

M.E.: Sí.

R.C.: ¿Cómo fue tu relación con Edgar?

M.E.: La relación con Edgar ha sido muy intensa. Muchas veces nos encontrábamos en casa de Tomas Maldonado y salíamos juntos. Íbamos caminando, cada uno para su casa, y me hablaba mucho de los libros que había leído y me prestaba libros. Otras veces me decía: "No, es muy barato, compralo", porque sabía que yo a los libros me los comía.

R.C.: ¿Dónde vivía Edgar para esa época? ¿Ahí cerca de Plaza Once?

M.E.: Vivía en la calle Rivadavia, frente Plaza

Once. Ahí vivía.

C.R.: ¿Y donde se juntaban para discutir, para conversar?

M.E.: No, las reuniones de arte concreto se hacían en la casa de Tomas Maldonado y Lidy Prati, en la casa de ellos. Ese era el centro de reunión. Ahí siempre pasaba todo.

R.C.: Ahora, el arte concreto tenía también un discurso muy fuerte. Fuerte la voz de Tomás, era también una voz muy fuerte...

M.E.: Sí, era una voz un poco... sí.

R.C.: ¿Pero vos notas que había incidencias...?

M.E.: No, no, todo iba sobre rieles. Había una armonía perfecta ahí. Luego, llegó un momento en que el grupo desapareció. Me dijeron a mí un día... Tomas Maldonado me dijo: "Mira, el grupo desaparece". Yo no sabía qué causa era. Tampoco pregunté. Y desapareció.

M.G.: Pero eso fue después que se había ido Lozza.

M.E.: No, Lozza estaba hasta último momento. Cuando se separa el grupo estábamos todos, ahí se separa.

L.B.: ¿Pero fue con la pelea de Madí después, o qué?

M.E.: ¿Cómo?

C.R.: No, Madí ya estaba aparte.

M.E.: Madí estaba aparte, sí.

L.B.: ¿Y la relación con Pichón Rivière y todo eso a través de ustedes?

M.E.: No, la relación de Pichón Rivière fue con

Madí, no con el grupo de Arte concreto.

L.B.: Ustedes no tuvieron contacto.

M.E.: No.

C.R.: Ahora, cuando se separan, ¿esto fue antes o después de la muestra que vos hacés solo con Tomás?

M.E.: No, mientras se hace la muestra todavía continuaba el idilio.

C.R.: Estaba el grupo completo.

M.E.: Sí.

C.R.: Ahá. Entonces es casi antes de la partida hacia Europa de Tomás. El se va en el '48.

M.E.: En el '48. Y, bueno, entonces debe haber sido en esa época.

C.R.: Ustedes muestran hacia fines del '47.

M.E.: Sí.

L.B.: Con la ruptura del matrimonio, la ruptura del grupo casi.

M.E.: No, el matrimonio siguió un tiempo. El matrimonio... continuaba.

L.B.: Pero cuando él se fue a Europa, ¿se fue solo?

M.E.: Se fue solo, sí... pero volvió. Volvió y estaba con Lidy, sí, sí.

L.B.: Ah, ¿sí? ¿Después del episodio en Europa con la señora Max Bill y toda esa historia?

M.E.: Ah, no, de eso yo no me ocupo. Pero, ¿la señora de Max Bill? No creo. Nunca supe eso.

L.B.: Bueno, eso es lo que a mí me contaron en...

M.E.: No, yo no creo en eso.

M.G.: Me parece que por ahí no.

L.B.: Con la Escuela de Ulm me parece que hubo... esto se cuenta en Italia.

M.G.: No, pero no ahí hay una cosa que no cierra.

M.E.: Lo de Ulm es muy posterior.

R.C.: Es posterior, ya en los '50, es cuando él se va directamente .

L.B.: Entonces debe haber sido eso.

M.G.: No, porque en Ulm él tiene dos mujeres.

R.C.: Sí, eso es cierto.

M.G.: Una primera y después se divorcia... Yo no conozco porque es la única cosa que no he querido preguntar: los episodios románticos de Tomás. Pero el, cuando llega a Ulm, tiene una mujer y después ...

M.E.: Sale de acá, de Buenos Aires, con una mujer.

M.G.: Una alemana, creo yo.

R.C.: Claro, sí.

M.E.: Que tenía un título nobiliario.

M.G.: Claro, exacto. Y después la deja a ella y se va con otra, que no se quién es. Y después aparece la Bilbao, que es una Bullrich...

L.B.: A mí me habían dicho que había tenido un affaire feo con una mujer de Max Bill, por

lo que él...

M.E.: No, no.

M.G.: Eso no puede ser.

L.B.: Eso lo escuché en Italia.

R.C.: Sí, yo también lo escuche eso.

M.E.: Yo es la primera vez que lo oigo.

M.G.: No, yo es la primera vez que lo oigo y más o menos...

L.B.: Que había tenido una... con la cual Max Bill se había...

M.E.: No, yo lo que sé es que a Max Bill le hicieron la vida imposible, la gente que él llevó. Y que Maldonado fue a Ulm por medio de Bill...

R.C.: Sí, eso sí.

L.B.: Eso seguro. Pero parece que después hubo algo con la mujer...

R.C.: Mirá, esa historia no...

L.B.: ...y que Max Bill se fastidió -eso lo escuché en Italia- de Maldonado. Porque fue cuando él... Me lo contaron en esta situación...

M.E.: Él tuvo muchos amoríos pero eso...

L.B.: Recién había venido por lo de Santinelli y me la presentaron. Y un periodista italiano, que fue el que me la presentó -a la de Santinelli- que hacía poco, un par de años que se había metido... él estaba en Casabella o una de esas cosas.

M.G.: Dirigía Casabella.

M.E.: Dirigía Casabella.

L.B.: En ese momento y se había metido con la de Santinelli. Y dicen: "Sí, este parece que con las mujeres tiene un fascino especial", dijeron. Y ahí comenzaron una serie de mujeres con las cuales parece que él se iba diastando, decían los italianos, emplazando, digamos. Y mencionaron este episodio con la mujer de Max Bill; y Max Bill se fastidió. Eso contaron ahí. Era una mesa en un restaurante donde había muchos escritores y gente del ambiente...

M.G.: Eso nunca lo escuché.

M.E.: Yo nunca lo escuché.

L.B.: Lo escuché -te digo- a esto... fue a principio de los '80 o fines de los '70.

M.G.: Puede ser, pero...

R.C.: Sí, y lo escuché en Argentina... lo escuché en Argentina no sé de qué fuente.

M.G.: Conozco mucho a un americano que siempre iba a Ulm, que fue estudiante en el cincuenta y tanto -cuando llegó Maldonado-, que fue al año siguiente que llegó Maldonado, o sea fue en el 54 o 55. Y todos los años iba como profesor visitante, a enseñar, y era como el ad later de Maldonado en todos los cursos y nunca me comentó... Lo que sí me comentó es que Maldonado, cuando dejó a su mujer, que tenía un departamento en la escuela, para no tener esa situación ambigua de estar con una pareja que no era la mujer, se fue a la ciudad y le dejó a él el departamento. Pero él nunca me contó eso, yo le puedo preguntar pero no...

M.E.: Porque creo que los dos consiguieron ubicación, la mujer y él.

M.G.: La alemana.

M.E.: La alemana, sí.

R.C.: Ahora, Manuel, una vez disuelto el grupo, ¿hubo o no hubo en ningún momento ningún conato, ninguna idea de volver a hacer otro grupo?

M.E.: No, no, no. El que reunía todo ahí era Tomás, y Tomás se separó...

R.C.: ¿Y Pellegrini? Porque Pellegrini formó un grupo de artistas modernos en el cincuenta y tanto.

M.E.: Sí.

R.C.: Vos estabas ahí también.

L.B.: ¿Pero era el grupo de Artistas Modernos?

M.G.: El grupo de Artistas Modernos.

M.E.: No, yo no estaba en ese grupo. A Pellegrini lo conocía mucho, porque estaba mucho con nosotros. Pero él siempre defendía más a los surrealistas que a los concretos. El siempre decía: "Yo estoy con los surrealistas, a uste des..."

R.C.: Sí, en ese sentido siempre fue muy ortodoxo con la orden bretoniana.

L.B.: De los surrealistas del Grupo Boa, por ejemplo.

R.C.: Pero digo, ortodoxo con la línea bretoniana, que Bretón nunca quiso a los concretos, ¿no? Siempre buscó una figuración, una figuración lírica...

L.B.: Como un cambio.

R.C.: Sí, totalmente. Sí, eso después, eso ya bien posguerra con Cobra y ese tipo de cosas, con una relación más automática, de una pintura automática. Pero eso a posteriori. Y tu relación

con el diseño, ¿cuándo empieza? ¿Y cómo empieza?

M.E.: Mirá, yo nunca había dibujado. Bah, hice toda la escuela de dibujo pero después dedicarme al dibujo no, pintaba. Porque tenía muy poco tiempo y el poco tiempo que tenía lo usaba para pintar. Luego comencé a dibujar, hice una exposición en lo de Álvaro, que cuando terminó la muestra me pareció un desastre y los dibujos los rompí, los dibujos de esa exposición. Era el tema que yo tengo en la segunda sala, en la sala chiquita, que son esos dibujos ópticos. Eso era lo que había hecho al principio. Pero ahí los que están expuestos los desarrollé con mayor fineza. Y me entusiasmó. Ahora, yo he hecho trombosis en este oficio, y cuando hacía trombosis no podía trabajar. Pero la trombosis por suerte se iba reduciendo, entonces me dedicaba a dibujar y, cuando el problema desaparecía, me dedicaba a la pintura. Y muchas veces hacía una exposición, y después de una exposición de pintura vos quedás un poco shockeado, perdés ahí el norte, y dibujaba para entrar en calor. Además, me dedicaba... tenía todo el día para mí, así que cuando me cansaba de pintar, empezaba a hacer una serie de dibujos. Hacía bocetos, bocetos y luego eliminaba los que no me gustaban y realizaba los que me parecían mejores. Ahora, yo veo que era el miedo mío de esa exposición que podía ser esto que dije: un bazar persa. Porque así como en mi pintura hay una línea, siempre he tenido una pequeña variante, siendo el mismo cuadro. En los dibujos no, hay cosas completamente distintas.

M.G.: ¿Y eso a qué lo atribuí?

M.E.: No sé, eran búsquedas que hacía.

M.G.: Claro, hay mucho de experimento en esos dibujos.

M.E.: Sí. No, y yo, analizando, creo que tengo

más audacia en los dibujos que en la pintura.

C.R.: Podría ser.

M.E.: Yo soy un descontento de toda la vida, porque con los dibujos tampoco hay... esos dibujos de color, que son del principio, yo a Laura le dije: No, eso no lo exponga, eso es para romper.

M.G.: ¿A cuál te referís, digamos?

M.E.: A los primeros.

C.R.: Los del 58 y 59, las témperas...

M.E.: Esos, las témperas, esos fondos de colores con...

L.B.: Que son de un refinamiento único, aparte de la innovación en los colores, para la época.

R.C.: ¿Y tu viaje a Europa cuándo lo hacés? Tu primer viaje.

M.E.: El primer viaje, a fines del 51 y 52, que es Italia, Suiza, París; y de París Bélgica y después Holanda, cuatro puntos de Holanda.

M.G.: Lo fuiste a ver a Vordemberge.

M.E.: Sí.

L.B.: Claro, él dice que es el primero que va.

M.E.: Sí, en París lo veía mucho. No, a Vantongerloo. A Vordemberge lo vi en Ámsterdam. Bill me dijo: "Bueno, si vas a Ámsterdam..." (se escucha un estruendo) ¿Y eso qué es?

L.B.: Un bombazo de los bomberos, puede ser.

M.E.: Bue.

C.R.: Manuel, quería preguntarte: cuando vos

fuieste a Ámsterdam, me contaban que habías seguido un poco el itinerario que había planteado Tomás en su primer viaje...

M.E.: Sí, pero Tomás...

C.R.: Pero él no había llegado a ver a Vordemberge ...

M.E.: No, él no llegó a Ámsterdam. Yo fui el primer argentino que llegó a Ámsterdam, porque después Alfredo Hlito, cuando hace su viaje.

M.G.: Y vos estabas ahí, ¿pintabas también?

M.E.: No, no, no. Fue un viaje que lo decidí de la noche a la mañana, porque me encontré con... a ver si ahora sale el nombre... Estuvo en el Instituto de Cine, uno de los primeros, creo que el de la mesa diez... No, el de la mesa diez, eh... Feldman, Simón Feldman.

L.B.: ¡Simón Feldman! Ah, me acuerdo de él.

M.E.: Bueno, me encontré con Simón Feldman en la calle y me dijo: "ah, he estado en Europa". Digo: ¿Has estado en Europa? "Sí". Y le digo: ¿cuánto dinero se necesita para estar en Europa? Dice: "Mirá, tanto dinero comiendo una sola vez por día". Junté ese dinero y me fui en un barco de la flota de acá...

M.G.: De la Flota Mercante.

M.E.: La Flota Mercante.

M.H.: Elma.

M.E.: Eso.

L.B.: Lea Lublin también se fue en ese barco

M.E.: Y llego a Génova, llevaba un dinero. Entonces, como quería llegar hasta Ámsterdam,

porque en Ámsterdam salía el barco a los dos meses, tenía dinero para dos meses. Entonces, fui a la ventanilla del ferrocarril y mostré un dibujo, y le dije... Tenía miedo porque como hablaba poco italiano, digo, para que me entienda. Entonces le mostré el recorrido que quería: de Génova ir a Roma, de Roma bajar, después volver a Roma y de Roma hacer Florencia y todos los demás lugares, Milán; y de Milán salir para Suiza. Hacer Zurich y... bueno, ahora no me acuerdo el lugar que está lindando con Francia.

M.G.: ¿Ginebra?

M.E.: No, que tiene un museo muy importante.

M.H.: ¿Basilea?

M.E.: Basilea. Bueno, y de Basilea a París; París, todos los lugares de Bélgica y de Holanda. Y el tipo me dijo: "Mire, yo llevo 25 años en esta ventanilla -por el ferrocarril- pero nunca he visto una persona que haya venido con estos datos". Dice: "y veo que usted recorre toda la parte de arte de acá, pero no pone Urbino".

L.B.: Urbino.

M.G.: Ah, Urbino es maravilloso.

L.B.: ¡Se ofendió el tipo!

M.E.: Y, sí. No, Urbino no, no voy a ir a Urbino, ese es el proyecto mío. Dice: "Ah, no, yo le pido Urbino, está ahí el maestro Rafael", porque los italianos adoran a Rafael. Y digo: bueno inclúyalo. Y en esa forma organicé mi viaje: milímetro a milímetro. Y saqué el pasaje hasta Ámsterdam. Así que yo sabía que con el dinero que tenía, tenía la salida de Europa.

M.H.: Lindo viaje, eh. En el primer viaje recorrer todo eso...

M.E.: Ah, vine enloquecido con el viaje.

L.B.: Bueno, y allá... Y le agradeciste haber estado en Urbino, después de estar allá.

M.E.: Sí. Estaba deslumbrado con todo eso, oh...una emoción, una cosa que no me imaginaba. ¿Puedo contar otro detalle o los aburro?

M.G.: Sí, por supuesto.

M.E.: Bueno, llego un sábado a la noche a Florencia, y lo primero que quería ver era Masaccio. Entonces, consigo un lugar, a la noche hago todo el plan para el día siguiente y miro donde estaba la Piazza del Carmen.

M.G.: Del otro lado del río.

M.E.: Sí. Veo todo el recorrido, así que sabía que cuando salía de la pensión donde estaba, tenía que hacer ese recorrido para llegar a la iglesia. Ahora, yo me metía a muchísimas iglesias solitarias los días de semana, pero los domingos estaba lleno de fieles. Entonces entro por la derecha, porque yo sabía que la capilla estaba hacia la derecha, pero no podía verlas, estaban en plena misa. Entonces retrocedo, y vuelvo y voy por la parte izquierda, y de la parte izquierda, a través del altar, veo que está la capilla ahí. Entonces dije: Dios, perdóname pero no puedo esperar un minuto más para ver a Masaccio. Interrumpo la misa, y me metí en el altar y me fui a la capilla. (risas) No podía esperar más.

L.B.: Y te perdonó Dios, estás acá contándolo. (risas)

C.R.: Y el encuentro con los concretos que ibas a ver a Suiza y demás, ¿cómo era? ¿Eran reuniones informales? ¿Los invitabas a tu taller?

M.E.: No, me anunciaba por teléfono y sabía que... por ejemplo, en Zurich me quedaba muy poco tiempo porque era muy caro, y eso para

mí era prohibitivo. Así que hablé y en ese momento Bill no estaba pero me dijo la mujer que llegaba al día siguiente. Dice: "puede venir a tal hora". Y entonces fui. Y él me mandó a ver a todos los otros que estaban en esa línea. Y Bill me dio la dirección de Vantongerloo y de Gildewart para que los fuera a ver. Y a Gabo en París también.

L.B.: Qué maravilla a esa edad haber conocido a todos ellos.

M.G.: ¿Y Vantongerloo qué clase de hombre era?

M.E.: Ah, era un hombre muy amable, un señor. Se ve que él llevaba una vida muy sola, muy solitaria, así que le agradaba estar con una persona y conversar.

L.B.: ¿Y en qué hablabas? ¿En francés?

M.E.: En francés me defendía.

M.G.: Porque el heredero de la obra de Vantongerloo es Max Bill. Max Bill heredó toda la obra, cuando murió le dio todo a Max Bill...

M.E.: Pero en los museos no se ve obra de Vantongerloo, por ejemplo en el MOMA...

M.G.: No, en el MOMA seguro que no.

M.E.: ... tienen esculturas pequeñas en una vitrina pero pinturas no se ven.

M.G.: No, pero no lo muestran. Muestran Van Doesburg, en una escalera, en una especie de...

M.E.: Van Doesburg sí se ve, pero Vantongerloo...

M.G.: Pero Vantongerloo no recuerdo haberlo visto. ¿Y a Torres García lo conociste?

M.E.: Sí, porque era como ir a La Meca. Fue

Tomás Maldonado y entonces fui. Y en el avión casualmente viajaba también Edgard Bayley que iba al Uruguay. Y estuve una tarde en el estudio de él y me mostró algunas pinturas, estuvimos conversando, había otras personas también. Fue la única vez que lo vi. Ahora, después estuve en la exposición que él hizo en Müller, que tenía la sala grande y una sala chica, que creo que el único trabajo que vendió se lo compró uno que fue director de museos... hace años...que eran dos hermanos.

M.G.: ¿González Garay?

M.E.: González Garay, sí. Le compró un retrato, eso es lo que vendió, pero la pintura de él no.

C.R.: Claro, que eran los retratos que le habían gustado a Maldonado también, ¿no? Que estaba atraído. ¿Y a vos qué te parecía la obra de él, de Torres?

M.E.: Ah, me gustaba mucho... No, me gustaba con ciertos límites, ¿no? Y tuvo influencia sobre mí, porque esos trabajos que yo presenté están influenciados, dentro de una mayor libertad, pero tienen la tónica de Max Bill, de Torres, perdón.

C.R.: Cuando vos hiciste esos trabajos, vos ya lo habías visitado en su taller.

M.E.: Sí.

C.R.: Y acá ya se había editado el Universalismo Constructivo, el libro, digo. ¿Vos no lo habías llegado a tener? ¿Tuvo repercusión pronto la publicación de ese libro acá?

M.E.: Yo creo que la exposición de él no tuvo mucha repercusión.

C.R.: La exposición del 44.

M.G.: Creo que la del 42.

C.R.: Claro, hay una del 42 que él hace una conferencia...

M.E.: No, de la conferencia no estoy enterado.

C.R.: Y después otra en el 44 dentro de su taller...Y también Torres había escrito en La Nación. ¿No lo leían? ¿No tenía repercusión?

M.E.: No te puedo decir, no recuerdo.

C.R.: No era tan...

M.E.: Sí, es posible que lo hayan leído, porque...

M.G.: No, pero en esa época vos tenías... ¿Vos naciste en el...?

C.R.: Tenías 22 años.

M.G.: Pero Torres escribe en el 34 y 35, hasta el 39 en La Nación...

C.R.: Bueno, pero Manuel por ejemplo en el 32 está en una muestra en El Signo.

R.C.: ¿En el 32?

C.R.: Que sale una foto en Caras y Caretas.

M.E.: No, de todos los egresados.

C.R.: Sí, sí.

M.E.: Que no sé cómo se consiguió esa hoja, quién la habrá logrado. Pidieron una fotografía a cada uno y lo dibujaron. Yo la tenía hace algún tiempo a esa hoja, después desapareció. Hojas que vuelan con el otoño.

C.R.: Yo tenía ganas de retomar un poco lo que había dicho Rafael. Tenía ganas de retomar esta cuestión del diseño, ¿no?, el contacto con el diseño. Porque después de aquel primer viaje

en el 51, que es más o menos breve, vos volvéis a Europa a principios de los '60...¿no?

M.E.: No, nunca recuerdo los años.

C.R.: No, no importa, no es una cuestión de años. Quiero decir, en tu segundo viaje más largo, que vos recorrés España, ¿sí?

M.E.: No, ah, no, fue en el 63... Sí, ahora sí, ahora recuerdo. A fines del 63 llego a España. Yo me había jubilado y con la jubilación podía vivir en Europa.

L.B.: ¿A qué edad te jubilaste?

M.E.: Estaba en la docencia, a los 20 años te jubilaban.

L.B.: Ahh.

M.E.: Pero yo tuve la suerte que continué unos años más. Yo era maestro de dibujo en una escuela primaria, es todo lo que conseguí. Y en un momento me eligen como inspector para recorrer las escuelas, y el sueldo se aumentaba muchísimo. Ahora, a los nueve meses y no teniendo otra ocupación, que era full time, el sueldo aumentaba... y me jubilé. A los nueve meses me jubilé y al poco tiempo me fui a Europa. No les puedo contar con qué dinero iba. Si quieren se los cuento.

L.B.: Sí, contémosle a la gente

M.E.: Al principio, cuando estaba en España, había un libro que decía: "Viaje a Europa por cinco dólares diarios".

M.H.: Ah, yo también lo usé.

M.E.: Yo tenía cuatro dólares. (risas)

M.H.: Muy bueno.

M.E.: Pero me devolvió mucho, porque podía ver teatro, una cantidad de cosas porque mi vida era muy ...todo siempre lo más barato. En cambio, después aumentó la jubilación y tenía siete dólares diarios, al año fue eso, me fui a Italia. Entonces, en Italia vivía con siete dólares diarios, aparte tenía yo un pequeño dinero que iba sacando de ahí para vivir.

C.R.: Y ahí en Italia... Antes de pasar a Italia, recorriste todo España.

M.E.: Sí.

C.R.: ¿Tenías algún vínculo sanguíneo con España? ¿Tenés ascendencia española?

M.E.: Sí, tengo ascendencia española y fui al lugar de donde salieron mis abuelos, que es Vélez Málaga. Y no quise preguntar si había parientes.

L.B.: ¿Por qué?

M.E.: Por ciertas cosas mías. Bueno, y estuve viendo, es una zona muy linda, es a 30 kilómetros de Málaga. El tren demora tres horas en llegar.

M.G.: Claro, pero es todo cornisa eso.

M.E.: Sí. Y va al borde del mar, y llegan las olas, y uno se sorprende. Y el lugar, Vélez Málaga, es un lugar muy ondulado, con tejas muy rojas y mucho verde. Es precioso el lugar. Así que estuve recorriendo pensando de dónde habían salido mis padres. Y en Málaga, y de Málaga pasé a Cádiz. Y estando tomando un café, compro el diario, y leo que en Vélez Málaga había muerto una anciana de 103 años, que a los 100 años habían festejado su fecha. Y había muerto, que todo el pueblo festejó el cumpleaños de esta señora, y que había muerto a los 103 años a los pocos días de estar yo en Vélez Málaga. Así que si hubiera preguntado

me hubieran dicho "Pero sí". La señora se llamaba Filomena Espinosa.

L.B.: Seguro que era una tía suya.

M.E.: Claro, porque una de mis tías era Filomena, así que se ve que cuando nació esa niña los padres le pusieron el nombre por la hermana de...

C.R.: Mirá vos.

M.E.: Así que era una tía abuela.

M.H.: Buenos genes, entonces, longevos.

M.E.: Y también estuve en Italia.

C.R.: Eso, después fuiste en Italia. ¿Y qué hiciste?

M.E.: Y fui a Italia al lugar donde salieron mis abuelos. Pero tampoco pregunté.

C.R.: ¿Qué lugar era?

M.E.: El lugar es Tropea.

L.B.: ¿Provincia?

M.E.: Catanzaro. Es un balneario que se puso de moda, que es de una belleza extraordinaria. Y los italianos iban a veranear a Tropea, es precioso. Así que de los dos lados tengo el Mediterráneo, las dos partes. Es por eso que soy tan enloquecido con el mar.

C.R.: Bueno, y en ese período que estuviste en Italia, que fue más o menos larguito, ¿no? Esta vez fuiste con más tiempo a Italia.

M.E.: Sí, estuve un año en España y un año en Italia.

C.R.: Hiciste algunas cosas para ganarte la vida.

M.E.: Sí, hacía diseños de desfiles.

C.R.: Ahá.

M.E.: Pero, como era ilegal la persona que me los compraba...

L.B.: Estaba en negro también, había ido a Italia a ver... la doble economía.

M.E.: Claro, sí.

C.R.: ¿Para telas, para qué?

M.E.: Sí, he pintado algo, porque hice dos exposiciones, bah, colectivas.

C.R.: Sí, sí.

M.E.: Una que la organizó Castagnino, porque Castagnino estaba en esa época en la Casa Argentina o en la embajada Argentina, el consulado. No, el consulado no, debe ser la embajada. Y la otra...

C.R.: Es el Feltrinelli.

M.E.: ¿El Feltrinelli es?

C.R.: Sí. ¿Te acordás qué expusiste ahí?

M.E.: Sí, los círculos. Y tuve muy buena crítica con esa obra. Ahora, no me quedé en la exposición porque me iba a Palma de Mallorca.

C.R.: Ah, qué lindo.

M.E.: Era la época de verano, y me decían que era una oportunidad de quedarme y relacionarme con los críticos pero yo... no me interesaba. Bueno, esa es mi vida.

C.R.: Y después, cuando viniste acá, en Buenos Aires, hiciste algunas otras cosas de diseño.

Pocas, pero alguna vez participaste...

M.E.: No, participé, pero quise al principio tratar de hacer diseños para ver si podía vivir, reforzar el presupuesto, pero no tuve suerte, no vendí nada.

M.G.: ¿Vos eras artista de Álvaro, no?

M.E.: Sí, expuse varias veces en la galería de Álvaro. Cuando estaba en la Galería del Este y después cuando estaba en la calle Florida.

M.G.: Pero vos exponías, vos eras amigo de Méndez Casariego.

M.E.: Sí.

L.B.: Ayer estuve con Susana, Grané. ¿te acordás la mujer de Chito, Susana Grané?

M.E.: Sí.

L.B.: La rubiecita, diplomática, me dijo que se jubiló. Estaba en la muestra de Arden Quin, que inauguró ayer.

M.G.: ¿Y a Arden Quin lo conocías?

M.E.: Sí, lo conocí en la época del arte concreto. Y después, en una de esas que fui a París, estuve con el director del Museo de Arte Moderno y le pregunté qué exposiciones había, por más allá que iba a estar ... y me dijo: "Vea la muestra de Arden Quin". En ese momento llegó y nos encontramos después de varios años, y después nunca más lo vi.

M.G.: ¿Y con Hlito tenías buena relación, tenías diálogo?

M.E.: Sí, tenía buenas relaciones con Hlito. Pero pasa una cosa: cuando Tomás Maldonado se separa de Lidy, Alfredo y Ennio van para el

lado de Tomás y a Lidy la dejaron muy sola. Y yo acompañé a Lidy todo el tiempo. Para ella fue un poco terrible la separación.

M.G.: ¿Y es cierto que ella rompió toda la obra que había dejado Tomás?

M.E.: No, no, no.

M.G.: Y toda esa historia...

L.B.: La guardó.

M.E.: La guardó y cuando vino...

L.B.: La vendió.

M.E.: Vendió obra, tenía obra, la tenía guardada. No era tonta, conservó toda la obra. Nunca le entregó, porque él le pidió la obra y ella no se la entregó. Te digo que era el pago que merecía después de todo lo que hizo ella por Tomás.

L.B.: Estoy de acuerdo.

M.G.: Y vos hacés esos trabajos en base a rodillo, ¿tenés una idea de... así? Uno de esos trabajos con los colores, los que yo inclusive que yo mostré en la charla, ¿vos hacías uno por día? ¿Uno por hora? ¿uno por semana?

M.E.: No, yo esos trabajos podía...empleando la tinta del rodillo, que no secaba en el momento, demoraba 24 horas, entonces trabajaba con un color y dejaba la hoja que se secara, y seguía trabajando en otros trabajos ese color. Entonces así...

L.B.: Hacías varios a la vez.

M.E.: Sí, iba haciendo varios a la vez.

M.G.: Como serie, realmente, sí. Era un proceso.

M.E.: Porque esos los conté, es la única vez que conté los dibujos. De esos que vos ves ahí, que hay 60... porque me dijeron que hay 20, por tres son sesenta, yo no los conté. Hice 120 dibujos...

M.G.: De esos con rodillo.

M.E.: Sí. Después hice muchos también, donde está el frente, que a la derecha hay tres en negro, esos también los hice de una serie muy grande.

C.R.: Es con un rodillo más grade.

M.E.: No, es con el mismo rodillo.

M.G.: Ahí aparece como vos marcás con un punzón un campo, y después ponés el rodillo. ¿Hay algo de eso?

R.C.: Con un lápiz.

M.E.: No.

M.G.: Pero se nota un trazado ahí.

M.E.: Trazo una línea con lápiz, y después hago una máscara.

C.R.: Claro.

M.E.: Estoy trabajando con rodillo pero tengo una máscara acá que trabajo por superficie.

M.G.: A mí me dio la impresión de ver como una marcación.

M.E.: No, porque vos veías un afiche a punzón. No, nunca usé punzón.

M.G.: Nunca usaste punzón.

M.E.: Pero lápiz muy suavemente, no trazando

los cuadros. En todos los dibujos la línea de lápiz la dejé, nunca la borré.

C.R.: Está bueno eso, es la marca...

M.E.: No, porque a lo mejor la goma...

M.G.: La goma te arruinaría la ...

M.E.: Tal cual. Además que son líneas muy finitas, que ahora ya no las veo, antes las veía, como hay trabajos en la segunda sala que no los veo.

M.G.: Son sutiles.

C.R.: Son muy sutiles.

M.E.: Sí, pero antes las veía, cuando estaba trabajando...

M.G.: Trabajabas con tiralíneas ahí.

M.E.: Sí, con tiralíneas.

M.G.: ¿Qué usabas, regla T?

M.E.: Sí, regla T, escuadra, todo, todo.

M.G.: Son fantásticos esos dibujos, yo sé porque hice dibujo industrial. Y los que vos hacés ahí tiene una perfección absoluta en el trazado, o sea que tenías que tener gran concentración.

R.C.: Antes hablábamos de Mondrian... Si tuviéramos que hablar de influencias, ¿te sentís influido por...? No solamente por artistas europeos sino también argentinos que vos hayas sentido una admiración y que quizás veas cosas de ellos en tu obra.

M.E.: Te voy a ser franco. Yo por ejemplo veo un cuadro de Mondrian... Hay un cuadro terminado que está a 45 grados y que tiene una línea

horizontal y una línea vertical muy cerca del borde. A mí me parece lo más grande que se ha logrado. Eso para mí sería la representación de Dios, si Dios existiera.

R.C.: Pero vos ves Dios ahí.

M.E.: Sí, lo veo, lo adoro. Pero no, no tuve influencias de Mondrian.

R.C.: ¿Hay otros artistas también que te hayan fascinado?

M.E.: No, no, no.

L.B.: Bueno, hay artistas que te gustan. Guardás un afiche...

M.E.: Sí, sí...

L.B.: ... en tu casa uno de Soto y otro de Max Bill, ¿no? Así que dentro de esa línea te gustan, no es que sean influenciables...

M.E.: No, me gustan, por supuesto. Todos los que trabajan dentro de la línea del arte concreto, pero no es una influencia.

L.B.: ¿Pero no tenés una serie de cuadros preferidos en el arte universal?

M.E.: Mirá, por ejemplo, tuve una cierta influencia de Von... y

C.R.: Vordemberge y...

M.E.: Que empleé unos triángulos o algo que él usaba, pero después lo demás no...

C.R.: Algunos me suenan, otros no. Yo iba a cambiar un poco a eso que no hablamos demasiado de tu formación aquí. Y a mí se me ocurría pensar si entre tus maestros había algún maestro argentino que reconocías o si al

contrario, si por ser parte de una vanguardia que optó por la ruptura, tenías una crítica frontal...

M.E.: Bueno, yo tuve influencias cuando comencé a pintar. Por ejemplo, yo no llegué a estar dos años en la escuela superior. El primer año de italiano: Mocidoni, esa gente me impresionaba. Y el segundo año estaba la línea francesa...

C.R.: Ahá... ¿Quién? ¿Y todos ellos?

M.E.: Y después hice otras pinturas. Vos viste las fotografías.

C.R.: Sí.

M.E.: Era un expresionismo que no copiaba nadie. Eran fotos sacadas de fotografías que yo interpretaba a mi manera.

M.G.: Ahora, yo estuve viendo las obras que vos presentabas al Salón. ¿Tenés algún comentario? Vos presentaste... en los 40, 41, 42 y 43 salieron obras tuyas en el Salón.

M.E.: Sí.

M.G.: Y era obras que yo las veo muy parecidas a las italianas: Gironi, estás en esa líneas, con esas mujeres, que hay algunos objetos. ¿Esas cuadros existen? ¿Los tenés?

M.E.: No, los perdí todos.

M.G.: Ah, eso también se perdió.

M.E.: Eso todo se perdió, todo, todo.

L.B.: Ah, en el taller. ¿Cómo fue la historia del taller?

M.E.: Y, alquilaba una habitación en un petit hotel esos que había. Era en la calle Ayacucho

entre Quintana y Guido, frente a la escuela. Y eso un día, cuando llegué, era un terreno baldío y estaban construyendo.

L.B.: ¿A la vuelta del viaje largo ese que hiciste?

M.E.: Sí. Bueno, y le pregunté a mi hermano qué podía hacer y me dijo: "Andá al Registro Civil que deben haber levantado un acta". Fui ahí y encontré casualmente un señor fulano de tal con un apellido muy rumano, húngaro, que vive por la calle Cracovia. Fui a la calle Cracovia donde quedaba la dirección, no existía. Así que fue una cosa falsa que hicieron con los empleados municipales, cargaron todo eso y lo tiraron a la basura.

L.B.: O se lo quedó alguien.

M.E.: No, no creo.

M.G.: Claro, hubiera aparecido.

M.E.: No.

C.R.: A ver, y en esa etapa previa y juvenil, ¿vos te presentabas al Salón Nacional?

M.E.: Sí. Mirá, me presentaba muchas veces al Salón Nacional pero me rechazaban siempre. Y en una oportunidad, eso no les parecerá a ustedes posible que haya sido, el diario La Razón hizo la crítica del Salón Nacional unos días antes de la muestra. "Y se destaca la obra de un joven pintor, Manuel Espinosa". Yo, encantado. Me fui al Salón Nacional, lo estuve recorriendo -que era en el Palais de Glace- dando vueltas y vueltas y la obra no apareció. Quiere decir que a último momento cambiaron y metieron a otro.

M.G.: No, pero están reproducidas.

M.E.: No, no, eso del diario La Razón, de un crítico... Yo no guardé eso, pero el crítico hablaba

del Salón Nacional y nombraba que llamaba la atención el trabajo de Manuel Espinosa.

C.R.: ¿Pero eso era antes del período concreto?

M.E.: Sí, mucho antes. Pero yo mandaba y me rechazaban. Por ejemplo, yo estaba con Luis Centurión, y a lo mejor era jurado del Salón, y me decía: "es rechazado, porque el trabajo que mandó -dice- es inferior a los que hace acá". Cuentos. Eran mucho más audaces.

C.R.: Bueno, eso retomemos, el tema de la formación. Porque en realidad tu maestro era Centurión.

M.E.: Centurión, en la Escuela Superior sí.

C.R.: Y tus compañeros así, más...

M.E.: En general la mayoría eran mujeres. El que estaba ahí era Raúl Russo, pero Raúl Russo no iba todos los días como iba yo, él trabajaba en su casa.

C.R.: Y habían pasado por el taller también...

M.E.: De los compañeros creo que pasó Fayoli y Pierri.

C.R.: Castagnino, ¿no?

M.E.: Tiesta también, que después estuvo en el Teatro Colón como escenógrafo.

C.R.: ¿Castagnino no?

M.E.: Castagnino sí, pero no estaba con Centurión. No sé en dónde estaba él.

C.R.: Y entonces -se me ocurría- vos después volvéis a presentar, obvio que en el período de la vanguardia no te presentás al Salón Nacional,

no se presenta nadie de los concretos.

M.E.: No, no. ¡Qué te iban a aceptar una obra concreta en el Salón Nacional!

C.R.: Pero después, en los '60, volvé a presentar algunas veces.

M.E.: Bueno, yo cuando estaba en Artistas Plásticos, que se hace el salón en contra del Nacional, que se hizo en el edificio de la Rural...

C.R.: El del 45 decís, el Salón Independiente se llamaba.

M.E.: Yo, como estaba en la comisión, no lo iba a mandar. Y Tomás Maldonado me dice: "No, hacé figurar una obra concreta ahí". Entonces hablé con la comisión y les dije: "¿está mal que yo presente? "No, no, presentá". Y presenté un trabajo y ahí se dio.

C.R.: Así que en ese salón hubo una obra concreta.

M.E.: Sí, en ese salón sí.

C.R.: Y después, en los '60, cuando volvé a mandar sacás alguna mención, algún premio.

M.E.: Tuve un tercer premio y antes creo un premio estímulo. Y el premio estímulo, cuando lo fui a cobrar, creo que eran diez pesos, que los acepté, pero no sabía si dejarlos o llevármelos.

C.R.: ¿Y después no te presentás más o te seguís presentando?

M.E.: No, después no me presenté nunca más, porque veía que era muy difícil llegar.

C.R.: Ahá.

R.C.: ¿Y artistas más jóvenes que te interesen?

M.E.: Y ahora, hace tiempo, por mi salud no voy a las... no conozco, no conozco.

L.B.: Pero de las generaciones que te sucedieron a vos.

R.C.: Claro, los posteriores.

M.E.: ¿Quiénes me interesan? A mí, como pintor me interesa mucho Macció, como pintor él es el que más me interesa. Y después hay una cantidad de pintores que me interesan mucho: Magariños y... no sé en este momento otro nombre.

R.C.: Antes hablabas de Aldo Pellegrini. ¿Tu relación con los críticos cómo fue? ¿Tuviste amigos críticos?

M.E.: Sí, era muy amigo de Bruguetti, después hablaba mucho con los Rousselot, que era los que estaban...

L.B.: Que eran amorosos, muy cultos...

M.E.: Sí, eran una maravilla. Y él tenía mucho diálogo con Pellegrini, y era como un partido de tenis...y yo presenciaba eso.

M.G.: ¿Con Romero Brest tuviste trato?

M.E.: No, con Romero Brest... tuve tratos con él cuando estuvo en el museo y después en el Di Tella, pero antes no, no estuve en el taller de él.

C.R.: ¿Y con Ignacio Pirovano, Manuel?

M.E.: Ah, con Ignacio Pirovano sí tenía trato.

C.R.: ¿Cómo era tu relación?

M.E.: Ah, era un hombre sensacional.

C.R.: Porque él presentó tus obras, estas obras

de las que hablábamos que tenían influencia o que estabas trabajando en esa línea, las presentó la galería Conte.

M.E.: Sí, en Conte. Sí, era muy amplio. Ahora, él tenía mucha amistad con Vantongerloo e hizo un viaje a África y lo llevó, lo invitó, fueron juntos. Pero tenía una gran relación.

C.R.: Pero tenía obra tuya también.

M.E.: ¿Pirovano?

C.R.: Sí.

M.E.: Sí, tenía una obra mía...

L.B.: la que tengo yo en el museo.

M.E.: ...que la ponía al lado de una obra de Le Parc, porque eran los cuadraditos esos. Y la mía al lado, encontrándole una similitud dentro de trabajos completamente distintos pero que podía haber una afinidad.

R.C.: ¿Y te interesa la obra de Le Parc?

M.E.: Muchísimo, sobre todo la obra de...la recherche visuel. Mucho, mucho, de todos ellos. Me encanta la obra de ellos.

C.R.: ¿Ellos se habían acercado al grupo concreto? Porque tienen unos años de diferencia, unos casi diez, ¿no?

M.E.: Bueno, Tomasello es más o menos de mi edad, creo que hay dos años de diferencia. Así que... Le Parc no sé, creo que debe ser más joven.

M.G.: Sí, más joven.

L.B.: ¿Y con Villalba te dabas?

M.E.: Con Villalba sí, estaba en el grupo Villalba.

L.B.: ¿Y cómo era tu relación con él, con Marta Botto?

M.E.: Con Marta Botto muy poco. En una oportunidad fui al estudio a visitarlos y ella estaba pintando, y siguió pintando, me saludó de lejos y no vino. Y estuve con él.

C.R.: ¿Y Villalba y Vardánegas entran un poco más tarde al grupo?

M.E.: No, llegan al principio.

C.R.: Ahá. Es decir, el grupo se conforma como "todos juntos".

M.E.: Sí, sí...tutti insieme.

M.G.: Si tuviera que decirle algún mensaje a los artistas contemporáneos, ¿qué le dirías? Así, alguna cosa...

M.E.: Yo soy de muy pocas palabras, Mario.

M.G.: Bueno, por eso, pocas palabras.

M.E.: Pocas palabras. Para mí en estos momentos el verdadero camino -no sé, puede cambiar- pero el verdadero camino es el arte concreto. Ahora, me llevaron -que no conocía- el libro de la exposición que hizo...

C.R.: Avello.

M.E.: Avello, ¿en dónde es? En...

R.C.: ¿Fondo Nacional?

M.E.: En el Fondo Nacional de las Artes. Y las cosas que hace con la computadora me parece maravilloso, estupendas, esas vidrieras con color o esas columnas coloreadas...

M.G.: Sí.

M.E.: Ahh! Quedé asombrado.

R.C.: Te gustaron.

M.E.: Sí, sí, mucho, mucho. Y la pintura de él también me gusta.

L.B.: Se lo vamos a contar, va a estar orgulloso.

M.G.: Le va a encantar.

M.E.: Y me dijeron que estuvo en mi exposición.

L.B.: El estaba pero fascinado...

M.E.: Sí.

L.B.: Fascinado, fascinado, estaba enloquecido.

M.G.: El hizo la muestra con...

M.E.: ¿Cuál muestra?

M.G.: En la galería ... él hizo una muestra hermosa últimamente...

L.B.: Con Prior.

M.G.: Con Prior, que era hermosa esa muestra.

M.E.: Bueno, Prior también me gustaba mucho. Pero ahora, lo lamento, no voy... ni al cine tampoco.

R.C.: Qué lástima.

M.H.:

C.R.: No, a Fabio la obra de Manuel le encanta... yo no sé...

M.G.: ¿Fabio Kacero?

C.R.: Claro, Fabio vio conmigo ... Hay un artista, que se llama Fabio Kacero, con el que fuimos a ver tu muestra y quedó encantado también.

C.R.: Tenemos que mostrarle las obras, pero tiene que ser una obra, no una reseña.

M.G.: Claro, tal cual. Lo tiene que ver. Es un artista que te podría interesar.

C.R.: Muy interesante.

M.E.: ¿Unas cajitas?

M.G.: Las cajas...

A Mariana Cerviño le gusta leer ramona en la cocina	Julio Fierro espera impaciente que le llegue su ramona cada mes
Angela Monaco puede leer sus ramonas todas las veces que quiere	Rosa Longhi se sienta en su sillón favorito para leer ramona
Alejandra Olivaro no sabe qué haría si no le llegara su ramona	Carolina Antoniadis recibe a ramona en su casa

ALFREDO PRIOR

La guerra de los estilos

Museo Nacional de Bellas Artes
10 de marzo al 9 de abril



14 años de apoyo a la cultura argentina.

M/Tax: 406-UB05 • info@fundacionandreani.org.ar • www.fundacionandreani.org.ar

Manuel Espinosa: una [re]lectura del arte abstracto y sus operaciones ¹

Por Mario H. Gradowczyk

Existen diferentes modos de recorrer la historia del arte. Están aquéllos que la transitan por un sendero construido según cánones marcados por presuntas prioridades, fechas, relatos ya establecidos, donde la obra casi no interviene. Esas construcciones teóricas podrían asimilarse a estructuras arborescentes, secuenciales, como si hubieran sido grabadas sobre piedras rígidamente fijadas con mezcla de concreto, lo que transforma a las distintas etapas de la historia en murallas indismontables, infranqueables a veces. ¿Serán de verdad así, tan inexpugnables? Aparece aquí otro modelo de la historia, imaginar que circulamos alrededor de un muro articulado por piedras sueltas de fácil remoción y realineación, con las que es posible modificar viejos trazados o abrir otros. A esta tarea nos obliga, por un lado, la reaparición de documentos sepultados en ignotos archivos; y por el otro, la necesidad de realizar cruces con otras disciplinas y otros protagonistas menos conspicuos, pero igualmente trascendentes. Todo esto requiere que el historiador realice una gimnasia permanente, cruzando líneas a veces insólitas, repreguntando siempre, puesto que la historia siempre se reescribe. La exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires de obras inéditas sobre papel de Manuel Espinosa, uno de los integrantes de nuestra vanguardia concreta, ejemplifica lo antedicho².

Arte y matemática.

La matemática y la geometría ocupan lugar preferente dentro de las propuestas de un grupo de abstractos modernos. Así lo muestran los

trabajos y los escritos de Georges Vantongerloo y de Max Bill. Quizá convenga introducir aquí un término grato a los morfólogos, o sea a quienes estudian la generación de formas, la palabra operación [de diseño]. Se entiende por operación de diseño a una acción consciente sobre el material con el que experimenta un artista/diseñador que responde a leyes deterministas o a procesos aleatorios.

Una de las operaciones más conocidas utilizadas por esos artistas es la simetría. La utilización de operaciones combinadas de transformación tomadas del campo de la simetría, apoyadas en algunos casos por postulados de la teoría psicológica de la percepción (teoría de la Gestalt), permitieron resolver un problema compositivo central del arte no-representativo: la relación entre la figura (el motivo) y el fondo del cuadro. Se trata de una discusión donde han participado Georges Vantongerloo, Max Bill, Tomás Maldonado, otros concretos argentinos y brasileños y los artistas Madí.

Lo que sorprendió al recorrer la exposición de Espinosa fue el profundo impacto visual que producen sus composiciones, obras ocultas todos estos años, lo que me obliga a reactualizar algunos conceptos expresados en una conferencia realizada ante el 4to. Congreso de la Sociedad Argentina de Estudios Morfológicos, en Córdoba y en una serie de conferencias mantenidas en la New York University. Esto demuestra, una vez más, cómo un simple acto: la apertura de un armario casi olvidado y una mirada curatorial sensible y certera disparan la urgente revisión de un discurso crítico.

Que el arte moderno ha sido influido por el desarrollo de las ciencias y de las matemáticas no es un concepto nuevo. La temática planteada

por “la cuarta dimensión” inauguraría una problemática en la historia del arte que es, según mi opinión, de carácter casi especulativo y con escasa consecuencia en la práctica artística. Interesa analizar, en cambio, en qué medida los artistas modernos se han servido de la matemática, y más precisamente, de la geometría. Por ejemplo, el artista y caricaturista mexicano Marius de Zayas introdujo en sus trabajos cubistas abstrusas ecuaciones matemáticas que operan como metáforas, mientras que Juan Gris empleó para el trazado preliminar de sus composiciones cubistas tanto la Regla de Oro como retículas ortogonales. Años más tarde, Piet Mondrian y Theo Van Doesburg resolvieron sus pinturas abstractas -realizadas entre 1918-1920- con procedimientos análogos.

Los planteos de Vantongerloo y Bill están íntimamente ligados a la matemática y geometría. El primero realizó pinturas y esculturas utilizando ecuaciones algebraicas, mientras que el segundo desarrolló el concepto de la obra como serie, ejemplificada por su carpeta de 16 litografías realizadas entre 1936 y 1938, tomando como motivo el octógono regular. Bill fue quien introdujo en la escultura moderna la banda de Moebius, una superficie topológica no desarrollable.

En un ensayo publicado en 1937, Naum Gabo argumentaba que la ciencia y arte provienen del mismo espíritu. Según sus palabras, la fuerza de la ciencia radica en que su razonamiento posee autoridad; la fuerza del arte radica en su inmediata influencia en la psicología humana y su activa contagiosidad³. En resumen, lo que diferencia al artista del científico es la clase de ideas que está produciendo.

La simetría

La elección de la simetría como operación que define la estructura formal de una composición pictórica requiere, en primer lugar, una definición adecuada. En griego “simetría” significa “con medida” (sun= con, metron= medida) e implica una idea de armonía o de equilibrio entre las partes de un todo. Viollet-le Duc, en su diccionario de la arquitectura francesa, informa que simetría, en el lenguaje de los arquitectos, identifica a la reproducción exacta, a la izquierda de un eje, de lo que está a la derecha [lo que se llama comúnmente simetría axial o especular]. Esta definición posee un significado más restrictivo que el otorgado por los griegos. El desarrollo de la simetría como vehículo de conocimiento fue un arma útil para un ordenamiento científico de la naturaleza, amparado por la definición de Goethe: Con la palabra simetría, en alemán “Ebenmass” [proporción justa] se piensa en una relación de partes exteriores que se refieren entre si en forma agradable... Generalmente se usa esa palabra para partes referidas a un centro y que se enfrentan en forma regular. Se propone analizar la aplicación de la simetría al arte moderno y contemporáneo utilizando ese concepto más amplio. La simetría es la propiedad de una figura (forma, parte, motivo) que no cambia su forma después de que se ejecuta un conjunto sucesivo de operaciones de transformación sobre esas formas. Las operaciones pueden ser simples: reflexión especular (simetría axial), traslación, rotación y extensión/contracción, o combinadas entre sí, como lo muestra el libro de Wolf y Kuhn⁴. Estas operaciones, por su naturaleza, no son conmutativas.

Podría pensarse que la sola idea de compartimentar el plano en dos sectores iguales -pre-

suponiendo el uso de un esquema de simetría especular- limitaría el concepto de libertad que se había propuesto alcanzar el artista moderno, esa visión lírica que se refleja en las primeras obras abstractas de Kandinsky. La simetría especular ha sido utilizada por aquellos artistas (modernos y contemporáneos) que partían de esa otra imagen platónica del arte que define a la simetría como la relación (bella) de una parte con otra y de las partes con el todo, según lo muestran las obras de Franck Stella, Ellsworth Kelly y Kenneth Noland, así como la extensísima serie de Josef Albers, titulada *Homenaje al Cuadrado*. La muy reproducida declaración de Stella: lo que ves es lo que ves ejemplifica la clase de eslóganes sostenidos por esos artistas al comienzo de sus carreras, quienes se propusieron combatir toda forma ligada a las componentes personales e intuitivas del artista, o sea cualquier tipo de gestualidad informalista.

Manuel Espinosa ha empleado la simetría en sus trabajos lineales realizados en 1968, ilustrados en las páginas 16 y 17 del catálogo del MAMBA. En alguno de ellos no solo utilizó la simetría especular, como lo muestra el trazado de líneas de colores que articulan formas simétricas, sino estableciendo polaridades (antisimetrías) respecto del eje de simetría vertical de la manera siguiente: líneas naranja (derecha)-líneas verde (izquierda) y líneas azul (derecha)-líneas rojo (izquierda). La simetría especular también fue utilizada por Tomás Maldonado, Alejandro Puente y César Paternosto, para citar algunos pocos.

Claudio Guerri ha analizado distintas operaciones de diseño realizadas por Malevich en varias de sus pinturas suprematistas, en particular, en la pintura que se encuentra en el MoMA⁵. Estos procedimientos han permanecido ocultos hasta ahora, como también ocurriera con el uso de la Regla de Oro por parte de Mondrian y Van Doesburg, ya analizado por este autor⁶. A partir del pos-impresionismo, la simetría es-

pecular aparece también una y otra vez como expresión de necesidades espirituales. En su pintura *Sirena*, el simbolista noruego Harald Strohberg muestra a una sirena alineada sobre un eje central como una forma simbólica que se eleva hacia la luna, hacia un estado espiritual más elevado. Joaquín Torres-García y Barnett Newman también han recurrido a la simetría para manifestar estados trascendentes, trabajos que, en ambos casos, estarían relacionados con el *Árbol de la Vida* de la *Cábala*⁷.

Giacomo Balla, el futurista italiano, desarrolló entre 1912-14 una serie de pinturas, dibujos y acuarelas, denominadas *Compenetraciones iridiscentes*, donde empleó un procedimiento de simetría por traslación, método aplicado por las artes decorativas para el diseño de guardas y papeles para empapelar muros. Las formas romboidales utilizadas por Balla se desplazan en el plano pictórico a una distancia constante manteniendo su forma, cualquiera que sea la dirección del desplazamiento elegido.

Maurizio Calvesi sugiere que las *Compenetraciones iridiscentes* responden a principios teosóficos, muy en boga entonces⁸. Es precisamente la conjunción entre lo puramente material y objetivo de la superficie pintada, los efectos sensoriales que ésta produce y los impulsos espirituales puestos en juego por el artista, lo que le confiere potencia simbólica a esos trabajos y que el artista revierte al espectador que las contempla.

Los trabajos de Balla, con su trazado de líneas y rombos que se entrecruzan vinculan el planteo pictórico con el problema de dilucidar qué es la forma y qué es el fondo en esas imágenes, tema central de la teoría psíquica de la percepción, la llamada *Gestalt*, que se encontraba entonces en pleno desarrollo en Alemania. Los expertos de la *Gestalt* hicieron hincapié en las ventajas visuales de las formas simétricas, utilizadas por Malevich en su *Black Square*. Por otra parte, ese conjunto no solo conforma el primer sistema serial de la pintura

abstracta, sino se encontrarían, junto a los *Nymphaeas* de Claude Monet, entre las primeras all-over paintings del siglo XX (pinturas cubiertas por un sistema indiferenciado de motivos, que no poseen un único foco de interés y que parecen continuar por la pared más allá del marco que las contienen), concepto introducido por Clement Greenberg.

Caos y simetría

Parte del canon de la historia del arte moderno consiste en diferenciar la abstracción geométrica (arte concreto) y la abstracción lírica (informalismo, tachismo, arte gestual, expresionismo abstracto), clasificación establecida mediante un análisis de la estructura formal de la obra. Si en cambio se parte no ya de la obra sino de las motivaciones puestas en juego por el artista, una relectura de textos de Gilles Deleuze ha mostrado lo innecesario de esa clasificación⁹. Tanto en sus obras filosóficas como en sus escritos sobre arte, ese filósofo francés -apoyado en parte por el psicoanalista francés Félix Guattari-, adoptó una posición experimental, poniendo énfasis en los aspectos concretos que hacen a la creación¹⁰. Para Deleuze, el objetivo último del artista moderno no es la reproducción o invención de formas, sino de capturar las fuerzas. Esta es una manera alternativa de expresar un famoso dicho de Paul Klee sobre el arte moderno: no hacer ni reproducir lo visible, hacerlo visible.

El arte abstracto, como en otros casos de la creación plástica, es el resultado de un estado mental particular del artista, de la manera en que él transmite sus sensaciones, afectos y preceptos. ¿Por qué mantener entonces esa clasificación de geométrico o informalista, basada en el examen de los artefactos producidos por los artistas? ¿Por qué no utilizar en cambio el proceso inverso (la causa), o sea las fuerzas puestas en juego por los artistas?

La imagen del artista mentalmente conflictuada que se enfrenta con la tela vacía o un papel

en blanco no es nueva; aparece una y otra vez en los escritos de artistas y en sus entrevistas, conflicto que he denominado “el síndrome de la tela vacía”. Paul Cézanne explicaba el terror que le ocasionaba enfrentar la tela vacía y que, ante un paisaje, se sentía así: En ese momento, yo y mi pintura somos uno. Estamos en un caos iridiscente. Me acerco frente al motivo y me pierdo en él, sueño, divago¹¹. Pero no sólo Cézanne y Klee han hablado de ese enfrentamiento entre el pintor y la tela vacía, sino también Barnett Newman, Francis Bacon y Philip Guston, entre otros.

¿Cómo imaginamos esa irrupción del caos en la mente del artista ante la tela vacía? Moléculas en movimiento turbulento, conceptos éticos y filosóficos, reflexiones, afectos, sensaciones, frustraciones: un juego complejo de fuerzas que cruzan por su mente. Esta lucha solo termina cuando el artista es capaz de registrar ese estado caótico mediante una operación que transforma sus visiones y sus sensaciones, si todo va bien, en una forma artística. Pero ésta no es la única respuesta frente a la tela vacía. ¿Porqué no pensar un escenario totalmente diferente: imaginar un artista cuya mente sea capaz de controlar las fuerzas del caos, que se expresa con formas puras y esenciales, libre de toda referencia con el mundo exterior?

Un modelo muy simple ayudaría a describir las dos situaciones extremas: un artista totalmente inmerso en el caos, caso de un Pollock o de un Alberto Greco, o otro que está en completo control de su acto, caso Malevich o Espinosa. Cuando su mente alcanza el reposo absoluto, tal como sucede durante la meditación, el artista debería alcanzar, como límite, lo que Malevich había definido como el grado cero de la pintura. (Si cualquiera conoce lo absoluto, conoce el cero)¹². Y no solo se congela el movimiento en la superficie del cuadro, pero también las formas se destruyen, desaparecen. La pintura monocroma de Malevich, Cuadrado blanco sobre blanco es un ejemplo de este caso

límite.

¿Cómo controlar el acto pictórico? La sublimación podría ser uno de los mecanismos utilizados. En términos psicoanalíticos, se considera a la sublimación como un mecanismo de defensa en relación a todos los aspectos instintivos, descontrolados, en realidad caóticos, de la personalidad. Pero atención, el estado de la mente no responde a una función continua, oscila con el tiempo. Es que aún en aquellos casos donde el artista parecería tener un control mental total, la lucha entre lo consciente y lo inconsciente continúa. Siempre nuevas líneas de fuga atraviesan su mente, aparecen fuerzas moleculares que lo obligan a producir marcas especiales sobre la tela, a perder el control, a liberarse; el caos y la sublimación coexisten.

Figura y fondo

A partir de 1944, tras la publicación de la ya mítica revista *Arturo*, se iniciaba en la Argentina un movimiento vanguardista de significativa trascendencia, que dio origen a los grupos de artistas concretos con Maldonado, Espinosa, Hlito, Lozza, Melé, entre otros, y los artistas Madí. En 1947 Maldonado y Espinosa exhibieron juntos. Señalo que Espinosa había expuesto obras figurativas en los Salones Nacionales realizados entre 1940 y 1943. (Lamentablemente, la mayor parte de la obra concreta de Espinosa de esa época temprana ha desaparecido). Maldonado viajó a Europa en abril de 1948, donde estableció lazos con Vantongerloo y especialmente con Bill y los otros integrantes del grupo concreto suizo. En Zurich escribió un corto pero punzante ensayo "El arte concreto y el problema de lo ilimitado", publicado recientemente por ramona¹³, donde analizaba la cuestión figura-fondo desde un punto de vista pictórico, tema central de la Gestalt y de la práctica concreta. Según sus propias palabras: Toda figura sobre un fondo determina un espacio. Si esto sucede dentro de un plano, en su superficie ese espacio es ilusorio. La pregunta es ¿Qué

hacer con este espacio? ¿Cómo destruirlo? Allí este artista y pensador reconocía que la disolución de ese espacio conduciría a una exaltación desmedida [y] escultórica de la figura. Sería necesario evitar que el arte concreto se convierta en otro formalismo. Para resolver el problema Maldonado analizó dos sugerencias de Vantongerloo y Max Bill: hacer vibrar al máximo el fondo o diluir el perímetro de las figuras. Alfredo Hlito retomaría el tema al hacer vibrar el fondo -con modalidad divisionista- en sus pinturas realizadas entre 1955 y 1958.

En una serie realizada por Maldonado entre 1952 y 1953 dominan los elementos geométricos, pero se aprecia en su tratamiento pictórico toques sensibles. Las franjas verticales del fondo están ordenadas según una operación de simetría especular, mientras que los contornos de las figuras circulares ubicadas en la franja central responden, en todos los casos, a un procedimiento ilusorio. Ellsworth Kelly había aplicado un procedimiento análogo en su pintura *La Combe I* (1950) según el análisis de Robert Shapley¹⁴. Este científico indica que los contornos ilusorios fueron introducidos por Kárisza en 1955; ambos ejemplos muestran que los artistas pueden descubrir principios gestálticos aún antes que los científicos que trabajan en esa área. Este principio también fue utilizado por Espinosa en su serie de dibujos lineales trazados con tiralíneas realizados a fines del 60 (páginas 16 y 17 del catálogo del Mamba).

Van Doesburg, el principal teórico del arte concreto, mostró otro posible camino a seguir en una de sus últimas pinturas *Composición aritmética* (1930). Esta celebrada obra fue creada por una operación de simetría que incluye traslaciones y contracciones acopladas (contracción traslatoria), de modo que tanto los lados de los cuadrados generados inscriptos en el cuadro de forma cuadrada como las distancias que los vinculan entre sí responden a una progresión geométrica. Se demuestra matemáticamente que en el límite, se puede dibujar un

número infinito de cuadrados dentro del cuadro. Este uso de procedimientos matemáticos y conceptos más robustos de la simetría, más allá del simple caso de la simetría axial, es una característica que subraya el carácter objetivo de la mecánica concreta. La dinámica impuesta por las formas generativas, así como el sutil trabajado del plano de fondo realizado por Van Doesburg en la pintura ya mencionada incita sensaciones en el observador que destruyen la polaridad forma y fondo.

Los trabajos de los concretos brasileños también muestran la aplicación sistemática de operaciones de simetría para dinamizar la composición y superar esa polaridad. La pintura del integrante del grupo paulista "Ruptura" Geraldo Do Barros, titulada *Função diagonal* (1952), actualmente en la Colección Cisneros¹⁵, fue creada por medio de una operación de traslación y contracción que responde a la misma progresión geométrica utilizada por Van Doesburg. Analicemos ahora *Idea Visible* (1956) - pintura de la colección Leirner¹⁶ de Waldemar Cordeiro, perteneciente al mismo grupo. Se advierte en esta obra que los juegos alternados de líneas de la parte superior e inferior sugieren la presencia virtual de fuerzas horizontales iguales y de dirección opuesta, las que generan una rotación según el sentido de las agujas de un reloj.

Una situación similar se observa en trabajos de artistas cariocas del grupo "Frente". En algunos casos las formas contenidas en pinturas de Lygia Clark también responden a una simetría rotacional similar a la empleada por Cordeiro, tal como lo ilustra *Planos em superfície modulada N° 5* (1957) (Colección Leirner). Esta última pintura podría asimilarse a la versión plana de esos molinetes de celuloide con las que juegan los niños.

Rubem Ludolf, en un trabajo realizado en 1958 (Colección Leirner) utilizó una operación más compleja que responde a un proceso de traslación, rotación y extensión/contracción. Partiendo

de los cuatro triángulos isósceles que forman una guarda en la parte inferior (proceso de traslación de un triángulo isósceles), se observa que los motivos triangulares que aparecen en los tres lados restantes responden a un movimiento rotatorio según un eje perpendicular al plano contrario a las agujas del reloj, al que se le suma a un proceso de contracción del tamaño de los triángulos y una traslación-extensión simultánea que tiende a separarlos más a medida que se incrementa el ángulo de rotación. La cuantificación de estos procesos de contracción, extensión y traslación que modifican el tamaño de los triángulos y las distancias entre sí también responden a una serie numérica. Alfredo Volpi, Willys de Castro, Hélio Oiticica y otros artistas brasileños también utilizaron la simetría de rotación¹⁷. Idénticas operaciones de rotación fueron empleadas por Espinosa en trabajos realizados alrededor de 1970 -ilustradas en la página 13 del catálogo del Mamba- presumo en forma independiente, como caso particular de sus operaciones de transformación (pág. 12 del catálogo).

Pero hay más. La utilización de la simetría rotacional respecto de un eje normal al plano pictórico no explica, por sí sola, la dinámica alcanzada por las obras mencionadas. Para impulsar la rotación, aunque ésta solo opere como sensación virtual en el sentido de la Gestalt, es necesario que el sistema figural adoptado sea el resultado de "fuerzas" puestas en juego por el artista que permitan esa rotación. La siguiente definición facilita la comprensión de esta idea:

Una pintura abstracta es una construcción sin referencias visuales con el mundo exterior, poblada de planos de colores uniformes, o por líneas que cambian constantemente de dirección, sin interior o exterior, sin forma o fondo, o por líneas continuas y figuras geométricas. Todas estas formas son manifestaciones de las fuerzas que el artista pone en movimiento; por ejemplo: fuerzas de gravedad, de rotación, de explosión,

de expansión, de germinación, de capilaridad, químicas, de plegado, de punzonamiento, de corte y de tiempo¹⁸.

La definición de arte abstracto propuesta no responde a un análisis formal del proceso de creación. Las fuerzas que emanan de las pinturas sólo podrán ser efectivamente percibidas si el artista logra su objetivo, volcando sus sensaciones en cada una de las pinceladas, en cada trazo, en cada elemento de su construcción. Mas no basta con la simetría para poner en movimiento el cuadro; las formas involucradas deben necesariamente ser expresión de fuerzas que las generan, como lo muestran las pinturas ya mencionadas. Es difícil imaginar la existencia de dichas fuerzas para el caso de Four Squares de Malevich. Aunque la disposición alternada de los cuadrados blancos y negros que integran la pintura verifica esa simetría rotacional, la alternancia del color le confiere a las formas simétricas -pesantes, estáticas-cargas energéticas opuestas que se anulan; desaparece así toda posibilidad de generar un movimiento de rotación [virtual]. En otras palabras, al cesar todo movimiento la pintura alcanza el grado cero -idea central del suprematismo-; esta es otra manera de explicar la existencia de un campo nulo de fuerzas.

Comentario final

El visitante que tuvo la oportunidad de recorrer la exposición de Espinosa fue sorprendido por un conjunto tan numeroso de obras que demuestra, por un lado, un tesón y una admirable voluntad por hacer, y por el otro, la despreocupación del artista por dar a conocer sus resultados, ya que gran parte de los trabajos son inéditos.

Espinosa se asume como un experimentador de formas, y esto lo define como artista moderno. Para encarar premisas de tan largo aliento se arma de un sistema de utensilios, soportes y medios pictóricos apropiados: pincel, espátula, tiralíneas, regla, escuadra, compás,

rodillo; papel o cartón, cinta de papel para enmascarar; lápices, tinta china, témpera, o tinta litográfica. La mayor parte de los trabajos expuestos responden al concepto de series, o sea grupos de trabajos relacionados entre sí. Estas series se caracterizan por el empleo de un soporte común, igual tamaño y medio pictórico, y una gama fija de colores. Pero no son sólo estas características las que les otorga sentido serial a sus trabajos, sino las operaciones pictóricas utilizadas: el empleo de la simetría, articulación y plegado de formas similares mediante permutaciones leves de los trazados, sutiles corrimientos de planos y rotaciones.

Todo esto tampoco sería suficiente. Lo que le otorga unidad a esos conjuntos es que el artista logró transformar a ese material en un ente cuya existencia plena se desarrolla en un plano temporal. Ya no se trata de eslabones sueltos construidos en forma independiente sino, por el contrario, de una totalidad, de una cosmología. En las series el tiempo adquiere el carácter de una nueva variable. El objetivo final de la serie de imágenes es su montaje visual para que el observador la contemple como obra integral. Por ejemplo, señalo esos sutiles juegos de líneas horizontales trazados con tiralíneas y tintas de diversos colores sobre papel realizados en 1968 (páginas 16 y 17 del catálogo). En otra serie realizada sobre hojas de papel en blanco, a Espinosa le bastaría tomar un lápiz de grafito negro para articular rítmicas y sensuales combinaciones de rectángulos verticales (pág. 19 del catálogo).

Otro conjunto realizado por ese artista a principios del 70 requiere ser analizado; cada uno de ellos está articulado por las variaciones que experimentan cuatro paralelepípedos pintados con rodillo y tintas litográficas roja, azul, violeta y negra sobre segmentos previamente delineados con lápiz, sobre papel blanco, que van tomando diversas formas: triángulos, trapecios, pentágonos irregulares, y que en ocasiones encierran un cuadrado [blanco] sin pintar (pág. 21

del catálogo). Estos planos de colores cumplen con el dictum concreto de Van Doesburg: se trata de una pintura mecánica, anti-impresionista, sin marcas personales, es un arte del futuro, como lo habían soñado los concretos argentinos. La fuerza expresiva que exhala cada una de esas pinturas genera ritmos cambiantes; son formas que van girando como elementos de un calidoscopio especial donde se ha abolido la simetría, y que nuestra mirada recorre una y otra vez.

En otras series Espinosa atravesó el plano con franjas monocromas que se pliegan, y cuyas sucesivas variaciones son registradas sobre el fondo blanco (págs. 22 y 23 del catálogo), demostrando una comprensión apasionada de lo que significa poner en movimiento a las formas mediante operaciones que incluyen traslaciones, expansiones y contracciones. También recortó triángulos, rectángulos y trapecios de cartón blanco y los montó sobre el mismo fondo en busca de una total trascendencia. Una manera íntima de homenajear a Malevich sin nombrarlo.

No importaría discriminar cual fue el mecanismo utilizado por el artista frente a la hoja vacía, luchando contra el caos, o pensar un escenario totalmente diferente, un artista que está en completo control de su acto mediante un acto conciente, por ejemplo, la práctica de la sublimación. Esa capacidad de sublimación convierte a cada uno de los movimientos manuales de Espinosa: el hacer rodar el rodillo, el pegar recortes de cartulina o el cubrir con sutil sombreado elementos rectangulares, en un acto trascendente, en una afirmación, actitud que llevaría a pensar que sus actos, sus experimentos, podrían ubicarse dentro de la categoría del arte "Zen", que los artistas japoneses desarrollaron sobre la base del arte chino y del budismo.

La creación de un arte Zen depende principalmente de dos factores esenciales: estado mental y nivel de iluminación espiritual del artista.

La simplicidad, el vacío, la expresión directa y natural son sus características esenciales. En el arte Zen, para que exista el espacio se debe conservar el vacío, vacío que solo puede ser concebido por la forma, paradoja resumida por esta máxima: "el vacío en la forma y la forma en el vacío". Sólo la existencia de un proceso mental de concentración absoluta, ese estado límite que caracteriza al pensamiento Zen, que equivaldría al caso cero del que hablara Malevich, le habría permitido a Espinosa construir esas series tan rotundas y al mismo tiempo tan sutiles, que harían realidad aquellas aspiraciones utópicas de los artistas concretos deseosos de construir un arte del futuro.

De la forma al ritmo, así podría sintetizarse los actos de Espinosa, ritmo que se refleja no solo en cada una de sus obras, sino en la necesaria articulación temporal que el receptor (observador) se ve obligado a hacer para visualizar cada serie en su totalidad. Parafraseando a Virginia Woolf, es deber de cada artista saturar el átomo, que sería la única manera para que ese sistema de fuerzas -cualquiera que sea su estructura- se transforme en movimiento, es decir, darle vida a esas formas, a esos planos, a esas líneas. Lo que demuestra una vez más que un artista, ya sea con impulsos gestuales sobre la tela (con pinceles o arrojando la pintura desde un tacho), o mediante un proceso mental como el que se requiere para practicar el tiro al arco con flecha (en este caso el manejo de un tiralíneas o el impulso necesario para hacer rodar el rodillo), es capaz de construir microcosmos que actúen sobre los sentidos del observador.

La ejercitación de ese impulso vital le otorga al procedimiento serial de Espinosa un nuevo ingrediente; para poner en movimiento el fondo ya no sería necesario recurrir a operaciones geométricas tabuladas en manuales de simetría según lo practicado por los concretos del grupo "Ruptura", quienes llevaron los dichos y ejercitaciones de Van Doesburg a un mecanis-

mo racional, un final sin retorno para el arte concreto. Esto produjo la reacción de artistas cariocas que crearon el neo-concretismo, que se opuso al racionalismo concreto, proponiendo en cambio que las formas geométricas pierdan el carácter objetivo de la geometría para transformarse en vehículos de imaginación¹⁹.

Espinosa utilizó técnicas del arte concreto, pero no operó mayormente por cálculo. Y uno podría preguntarse, si su proceso creativo, que se caracteriza por una sucesión ordenada y consciente de operaciones pictóricas, ¿no sería acaso, una vez definida la estructura inicial del motivo, el resultado de la liberación de su parte inconsciente, de su propia fantasía, tal como lo sugería tanto Piet Mondrian como Joaquín Torres-García²⁰?

Uno de los grandes logros del arte moderno es reconocer el carácter pictórico indivisible, esencial y trascendente del plano de color, que Cézanne definía como ¡Los planos en el color, los planos! El sitio coloreado donde el alma de los planos se fusiona... Este reconocimiento llevaría a Malevich al arte suprematista. Más tarde, Rotchenko pintó su tríptico tricolor, con lo que supuso, mediante este acto de clausura, el fin del acto pictórico. Pero el plano de color atrapa; son incontables las variaciones posteriores a que diera lugar aquel acto fundacional de Malevich.

Las operaciones de Espinosa comenzaban con la preparación de los papeles de igual tamaño, la delineación meticulosa de los planos mediante un trazado auxiliar con lápiz que perdura, el enmascarado del plano, el entintado del rodillo y su aplicación con un acto que emula la máquina de imprimir. Así articuló cada una de las figuras, cada uno de los planos que las conforman, trabajando sobre diferentes elementos de las series en forma secuencial. Cuando utilizó varios colores, los aplicó uno por vez; luego de esperar su secado durante 24 horas, repetía el procedimiento, plano a plano, color por color. En este proceso los vectores que repre-

sentan las fuerzas aplicadas por el artista para hacer rodar el rodillo toman diversas direcciones en un plano imaginario, los enmascarados se quiebran, los planos se dinamizan, las formas se fraccionan, los colores giran; ahora la mirada del observador se relanza una y otra vez para incorporar las diferentes imágenes.

Para contemplar la serie en su integridad, el observador debe realizar un montaje visual, desplegarla como si se leyera un diario íntimo. Pero lo que diferencia esta visión de las pinturas seriales de las imágenes del cinematógrafo, es que cada observador debe producir el montaje de su propia película, montaje que se produce a distintas velocidades, con simultaneidad en algún caso. El número de combinaciones que esto requiere es altísimo, a menos que el observador adopte el orden secuencial propuesto por el artista. Espinosa, que no numero ni fechó varias de sus series, ha transformado el contenido trascendente de cada uno de sus actos, de sus planos, en una totalidad inmanente.

Facilitar el acercamiento entre el artista y el observador (o receptor) resume la doble necesidad interior del artista: el de comunicar y comunicarse, lo que se produce en ese espacio imaginario donde se desarrolla la actividad imaginativa y sensorial del receptor. Un observador será un "receptor ideal" cuando se encuentre por primera vez con uno o más artefactos de un artista desconocido para él. En este caso particular, el receptor se enfrenta a la obra hasta ahora inédita de Espinosa sin preconceptos, con la libertad de un niño. Muchos de nosotros somos receptores ideales. Faltaría agregar a este análisis una variable adicional, ya que el observador depende de una organización "a priori" de la serie, la manera en que ésta ha sido montada sobre un muro o dispuesta sobre una mesa. Destaco la inteligente disposición adoptada por Laura Buccellato en la exposición del Mamba, que comprendió la importancia de la obra del artista concebida como serie,

y la montó de acuerdo a este concepto.

Se ha considerado en este análisis sólo un aspecto de la amplia producción de Espinosa, sus series sobre papel, pero esta limitación no impediría alcanzar una conclusión doble. Por un lado, la simetría en el sentido más amplio debido a Goethe y concebida como un conjunto de operaciones útiles para el manejo y articulación de las formas, apoyada por la teoría psíquica de la percepción, ha encontrado campo fértil en las realizaciones de los artistas abstractos modernos y se constituyeron en armas útiles para resolver la contradicción entre figura y fondo. Este interés perdura en obras de artistas contemporáneos.

Por el otro, Espinosa ha contribuido de manera efectiva a la visualización del arte serial como un sistema creativo dentro del marco de la abstracción, confiriéndole nuevo sentido a la abstracción concreta, que él reivindica. Las fuerzas-movimiento que exhiben las series de Espinosa fluyen e impactan en la visión del observador, quien debe reconstruir en su retina esa rítmica visualidad, recrear los planos de colores que deslumbran, se desplazan, se pliegan, adquieren protagonismo, el fondo ha desaparecido. Aunque sus formas se repiten: planos y líneas sujetas a permutaciones, pliegues, rotaciones, ellas articulan una cosmología de ritmos cambiantes y colores resplandecientes. Se trata de una obra que replantea, una vez más, principios modernistas que no cesan de interesar. Su nombre debiera sumarse a un listado que incluye a Balla, Malevich, Max Bill, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt, Lygia Pape, entre otros, artistas que hicieron uso intensivo del concepto de la obra serial.

La aparición de este conjunto de trabajos confirma, una vez más, la ineficacia de los modelos históricos canónicos de progresión lineal, pasibles de ser flanqueados por acontecimientos imprevisibles, lo que ha obligado a esta re-escritura. Espinosa, aislado de lo contingente, nos invita a un viaje acompañados por conjun-

tos de elementos sensibles, de pequeño tamaño, impregnados por una ética que invita a una reflexión silenciosa, enriquecedora como pocas.

NOTAS

1- Texto ampliado de una conferencia pronunciada por el autor en el MAMBA el 11 de noviembre de 2003.

2- Manuel Espinosa, Antología sobre papel, Octubre-Noviembre 2003, catálogo con textos de las curadoras Laura Buccellato y Cristina Rossi, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba), 2003.

3- "The Constructivist Idea in Art" publicado en Circle -International Survey of Constructive Art, London, 1937.

4- K. L. Wolf y D. Kuhn, Forma y simetría. Una sistemática de los cuerpos simétricos, Eudeba, Buenos Aires, 1959. (Traducción realizada por Renate Leisse de Mertig y Mario H. Gradowczyk de la edición original Gestalt und Symmetrie, Eine Systematik der Symmetrischen Körper, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1952).

5- Claudio Guerri, "Malevich: Diseño y Obra", Artinf, Nos. 58-59, Buenos Aires, 1986, 22-24 y "Deep structure and design configurations in paintings", en Semiotics of the Media: state of the Art, Projects and Perspectives, Winfried Nöth (ed.), Mouton de Gruyter, Berlin, 1997, 675-688.

6- M. H. Gradowczyk, "Mondrian y Torres-García: la retícula inefable", J. Torres-García. Un mundo construido, Fundación Ico, Madrid, 2002, 114.

7- M. H. Gradowczyk, "Simetría y Simbolismo: Torres-García, Xul Solar y Barnett Newman", Estudios Ibero-Americanos, Pontificia Universi-

dad Católica de Rio Grande do Sul (PUCRS), Brasil vol. XXIII, n. 2, 47 -70, December 1997.

8- Maurizio Calvesi, *Futurism and Futurists*, Abbeville Press, New York, 1986, 424.

9- M. H. Gradowczyk, *Releyendo el arte abstracto entre Europa y las Américas* (Inédito). Véase M. H. Gradowczyk, "A Reanalysis of Deleuze and Guattari's Art Theory", *Concepts* 2, Mons, octubre 2003.

10- Véase Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Paris, 1981 (reimpreso en 1996); G. Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia, 1988 (edición francesa original 1980), y G. Deleuze y F. Guattari, *Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993 (edición original 1991).

11- Joachim Gasquet, *Cézanne*, tomado de *Conversations with Cézanne*, editado por Michael Doran con una introducción de Richard Shiff y un ensayo de Sir Lawrence Gowing, University of California Press, Berkeley, 2001, 114.

12- K. Malevich, "Le miroir suprématisse", tomado de *Malevitch ecrits*, editado por A. B. Nakov, Editions Champs Libre, Paris, 1975, p. 227.

13- T. Maldonado, "El arte concreto y el problema de lo ilimitado. Notas para un estudio teórico" (1948), precedido por una "Introducción" por Gustavo A. Bruzzone y Rafael Cippolini, y el texto "Exaltar el fondo" por Mario H. Gradowczyk y William S. Huff, Ramona, Buenos Ai-

res, Marzo 2003. (El trabajo de Maldonado permaneció inédito todos esos años.)

14- Robert Shapley, *Perception*, volume 25, 1996.

15- Véase, por ejemplo, el catálogo *Geo-métricas. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros*, Malba, Buenos Aires, 2003, 67.

16- *Arte Construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*, Lloyds Bank Brasil, 1998, 119.

17- Véanse los distintos catálogos que ilustran obras de la Colección Cisneros y el de la Colección Leirner, donde se presentan obras que responden a la simetría de rotación realizadas por los concretos de los grupos "Ruptura" y "Frente".

18- M. H. Gradowczyk, "A Reanalysis of Deleuze and Guattari's Art Theory", op. cit., 162.

19- Tomado de Dawn Ades, *Art in Latin America: the Modern Era, 1820-1980*, catálogo de la exposición, The Hayward Gallery, London, 1989.

20- Tomado de un texto inédito de J. Torres-García que habría pronunciado en la apertura de la "Exposición de retratos de héroes, hombres y monstruos", *Amigos del Arte*, Montevideo, Octubre de 1945, que se encuentra en el archivo de la Fundación Torres-García (Montevideo). La relación entre la obra de Mondrian y su inconsciente surge de las propias cartas de Mondrian que enviara a sus amigos a fines de

Diario(s) de trabajo inquietista(s) y una No-Antropofagia casi militante

Por Rafael Cippolini

Lunes 5

Todo comienza cuando me entero, por una entrevista a Roy Disney, director de cine y sobrino del archifamoso Walt (quien por estos días trabaja en la reconstrucción de Destino, la película que su tío concibió con Salvador Dalí, en 1946) que el creador del Pato Donald no está congelado. Qué desilusión: Disney no hiberna. Fue cremado apenas dos días después de su muerte. Así y todo, si somos pacientes con el buscador Google descubriremos en Internet infinidad de sitios que exponen todo tipo de razones que aseveran que su estado polar no es en absoluto un mito, sino que por el contrario las negativas a éste deben interpretarse como una maniobra distractiva contra curiosos de todo el planeta. ¿A cuál de las versiones adheriremos? ¿Y si ninguna de ambas fuera probable y existieran otros mitos sobre su estado post-vida que aguardaran un futuro cualquiera para desconcertarnos nuevamente?

Es que el arte nació inclinado hacia el mito. Cada obra maestra es una invitación mitificante. Pero ¿qué otras formas crearemos de convivir con los mitos -los pretéritos y los por venir- en esta primera década del siglo XXI? Walt Disney no sólo es un mito cultural, sino un mito sintomático. De alguna forma, todos somatizamos a Disney, como somatizamos todo el arte que verdaderamente consumimos.

Jueves 8

Vuelvo a releer, fascinado, "L'estética del mito", de Gillo Dorfles, un libro editado en Milán en 1967. Especialmente su primera parte, titulada Mito y metáfora en Vico y en la estética contem-

poránea. También (h)ojeo, en continuidad, Nuovi Riti, Nuovi Miti (Turín, 1965; las editoriales Tiempo Contemporáneo, de Venezuela y Lumen, de España, publicaron traducciones de ambos libros en los setenta). Y por un momento ingreso en una dimensión en la que resulta irremediable que reexamine mentalmente y en apresurados garabatos, por medio de la cronología, la extensísima influencia que el napolitano Giambattista Vico sigue imprimiendo, desde hace 170 años, en nuestros pensadores más interesantes, desde Juan Bautista Alberdi y Pedro de Angelis (que a su vez introdujo en su gnoseología nada menos que a Michelet) en adelante. Su anticartesianismo militante y concepción metafórica subsisten con una salud envidiable, reconcibiendo nuestras percepciones, poniéndonos en jaque. Si Rosalind Kraus, hacia mediados de los ochenta, articulaba en un famosísimo volumen sus exámenes estéticos (a partir Rodin, Man Ray, Bataille y Giacometti, pasando por Jasper Johns, Pollock y Gordon Matta-Clark a Richard Serra, Sol Lewitt y Dennis Oppenheim) publicados antes en revistas como October, Art Journal y Art in America nada más y nada menos que como Others Modernist Myths, ¿cómo no sumergirme en las historias del arte nuestro diseccionándolas en sus principios míticos, y mejor, viquianos? El autor de Scienza Nuova no sólo es un decorado textual que zurce épocas por demás diversas, sino que procede como un virus haciendo estallar analogías en los relatos menos probables. La Generación del 37 lo veneraba. Sarmiento y los sarmientinos tuvieron su Vico. Curiosamente, también contribuyó a la estética rosista (de Angelis, quien llegó al país invitado por Rivadavia, estuvo al servicio del Restaurador).

Fue moneda corriente en el despertar de las vanguardias de la década del veinte del pasado siglo, no sólo en la dinámica marechaliana y en aspectos ineludibles de Xul Solar, sino también en el Grupo Boedo; Antonio Loiacono tradujo, en el mismo año que Disney trabajó con Dalí, un libro tan interesante como *La retórica* e la poetica di Vico de Andrea Sorrentino para Editorial Claridad. Unos años después, en Mendoza, se realizaba uno de los congresos nacionales de filosofía más recordados, que tuvo de protagonistas a Vico y a Herder. En los setentas y ochentas, Ángel Faretta (quien estudió en Italia con Guido Aristarco) hizo de Vico su catalizador a la hora de diseñar su alambicado sistema teórico. Debería seguir, pero lo haré en otro momento. Vico fue un ovni napolitano que hizo de Argentina todo su Uritorco: no se trata de fabricar mitos, sino, por el contrario, sólo de aprender a leerlos.

Martes 13

Hace muy poco, Christopher Doswald me decía que no dejaba de notar como los argentinos estamos obsesionados por la legitimidad y por las posibles fuentes legitimantes de cada cosa que se nos ocurre hacer. Según él, en Europa simplemente se hace lo que se debe hacer, sin preguntarse enfermizamente quién les dará permiso, menos aún por quién estarán habilitados. Un curador realiza su trabajo, un artista se aboca a su obra, y el debate resulta siempre a posteriori, no en la antesala. A Christopher le resulta curioso que para nosotros sea siempre primero la discusión y luego el acto que debería originarla. ¿Será un rasgo de culpabilidad, ese que Murena hace medio siglo exponía en *El pecado original de América Latina*? ¿Será la falta de confianza que perdimos luego del durísimo segundo lustro de los setenta y los años inmediatamente siguientes? Es decir ¿es algo atávico o no tanto? ¿Cuál será la razón por la cual agregamos capítulos de dudas entre nuestro deseo y su consecución? (En fin, esta última pregunta es típicamente argentina; y de esto se trata).

Viernes 16

La Antropofagia no es un mito, ni siquiera (mucho

menos) una mitificación. Es una elección. El mal salvaje es quien decide devorarse a "la comida que viene saltando" -como nos contaba Haroldo de Campos que decían los tupinambás cuando veían al europeo Hans Staden-. Oswald de Andrade y su generación sentaron las bases para una experiencia antropofágica: el artista devora a su enemigo, se convierte en caníbal para procurarse formas de digestión de aquello que considera ajeno y mueve su deseo. El estilo argentino, invariablemente, surge de un mimetismo distante: ya no comerse al distinto, sino vestirse con su traje, disfrazarse, aunque nunca deje de estar presente el narciso de una leve diferenciación. Parecería decir: "puedo lucir como usted, pero también poseo esta singularidad irreductible". (Tengo la impresión de proponerme nuevamente como un Pierre Menard de mí mismo; ni siquiera practico la autofagia, simplemente hago de mí, lo cual es más civilizado).

No somos irónicos. La ironía acepta la lectura de lo universal en un proceso defectuoso: hay mucho de gnosis en ella, de la creencia en la fatalidad del habitar en un mundo que finalmente es una broma de un dios menor. La tradición argentina, en cambio, es pesimista: una indagación ininterrumpida en la pregunta sobre la causa de nuestro error. Todo el tiempo nos preguntamos en qué nos equivocamos, tanto en la política como en las artes. Si sobreviene la ironía es simplemente como remedio a cierta calma de la desesperación.

No ya deglutir el mito, sino, lo cual es muy distinto, exportar otros mitos. Tampoco hacer de la deglución un mito, sino preparar otras comidas, ser cocinero en vez de un eterno masticador.

Miércoles 21

Leo que alguien dice o propone "Utopías Invertidas en las vanguardias de América Latina" y no puedo evitar que me suene a "sumémosnos cómo sea, en el furgón de cola". Es decir, no sólo creo que se trata de un disparate, sino que además me resulta un dislate malintencionado. El arte brasileño gozó (y ese es su logro y privilegio) de políticas culturales muy efectivas. Andrade publicó su manifiesto antropofágico en la década del veinte del siglo pasado,

Haroldo de Campos leyó ese manifiesto magníficamente en los sesenta y lo siguió haciendo orbitar. Pero la experiencia de nuestra tradición es por completo diversa. Como dice un amigo, es muy claro que los artistas argentinos no tenían deseo alguno de devorar al conquistador, sino, contrariamente, hicieron cuanto pudieron para conquistar a ese mismo conquistador. Como dice Mario Gradowczyk, sintonizando con lo que digo:

“(…) Quizá sea oportuno señalar las diferencias que existen entre las motivaciones de los artistas rioplatenses y los brasileños. Osvaldo de Andrade, autor del manifiesto antropofágico, proponía que los vanguardistas latinoamericanos, “salvajes malos”, se convirtieran en devoradores de la cultura europea. Pese a lo seductor de esta metáfora, coincido con Rafael Cippolini que el planteo antropofágico difiere de los supuestos con que operaban los rioplatenses. No sólo por los diferentes contextos sino por la diversidad de objetivos. Nuestros Concretos pretendían, en vena metafórica, colonizar al colonizador, como lo sugiere Maldonado en una entrevista. Expresado en otros términos, esos artistas no se habían propuesto asimilar la cultura europea para luego deglutirla ayudados por exóticos condimentos locales «como lo muestra la pintura de Tarsila de Amaral que se exhibe en el MALBA», sino inventar un arte útil, primero bajo el paraguas marxista, y luego, a partir de 1948, ampliando el campo a la arquitectura, el diseño, la edición. De acuerdo al manifiesto de Andrade, los “salvajes malos” debían territorializarse, dominar su propio terreno para “canibalizar” allí a los europeos; en cambio, el objetivo de las vanguardias concretas y madí fue otro: propusieron desterritorializarse para librar la batalla no solo en su país, sino en todo el mundo. Y esta característica del modernismo rioplatense resulta válida tanto para la corta experiencia “criollista” del joven Borges y de Xul Solar durante la época de la revista *Martín Fierro*, para las andanzas de Torres-García, como para los integrantes de Arturo.”

Mientras que Oswald de Andrade proponía masticar y digerir en disimilitud, Xul Solar, viajando por el Viejo Continente, prepara un borrador, escrito en neocreol, idioma de su invención,

que posteriormente será traducido y firmado por el cónsul argentino en Berlín, Alberto Candiotti. Finalmente, en una edición de 1923, leemos:

“(…) Pettoruti y su amigo, el pintor-decorador Xul Solar, emprenderán un viaje a la patria y a otros países de Latinoamérica, dispuestos a iniciar una campaña entre la juventud. (...) Pettoruti es un convencido de que el futurismo europeo no conviene en Latinoamérica, pero no lo han de entender así los demás, que por no ser americanos no pueden conocernos a fondo. Hago esta advertencia deseando que nuestra juventud, en su afán de originalidad, no cometa el error de imitar lo que no comprende, porque no puede ni debe comprender, por ser contrario a la idealidad que debe perseguir. Es necesario que la juventud advierta que nuestra raza y nuestro continente deben tener una idealidad artística diferente a la europea, y que ya es hora que abandone su inconsciente manía imitativa y se inspire en su propia tierra. Hasta ahora, no existe en ningún país latinoamericano arte nacional. No se hace arte nacional pintando gauchos en la Argentina, palmeras en el Brasil, rotos en Chile, cholos en el Perú, llaneros en Colombia y en Venezuela. Se pintan a tan interesantes tipos, como se podrían pintar pescadores napolitanos o paisanos bretones. Para hacer arte nacional es preciso algo más que un modelo: es preciso estilo propio. (...) El arte chino no es tal porque se pinten chinos, sino porque tiene un estilo particularísimo. El arte nacional en los países latinoamericanos no existe aún: crearlo, inspirándose en nuestra raza, en nuestra tierra, en nuestras tradiciones, en nuestra idealidad, debe ser la obra de las nuevas generaciones, anhelantes de perfección; debe ser la obra de los espíritus inquietos, llenos de entusiasmos y de valentías. Pettoruti se propone iniciar en nuestro país un movimiento en ese sentido. Es de desear que sea escuchado y que el optimismo que tiene no sufra un cruel desengaño. es de desear que la apatía de nuestra juventud, que el quietismo que la domina, que el snobismo imitativo, se truequen pronto en nerviosa actividad, en empeño de crear, en inquietismo original, para que América

Latina adquiera en el mundo del arte la personalidad a que debe y puede aspirar por las buenas e inestimables cualidades que poseen sus hijos.”

Proponer las ideas antropofágicas de Andrade para leer el arte argentino suena tan desastroso como promulgar que de ahora en más se interpreten las composiciones de Astor Piazzolla en tiempo de Bossa Nova. Vuelvo a plagiarme: la pregunta por la identidad se amplifica y establece rasgos apremiantes cuando los artistas necesitan del reconocimiento de los grandes mercados, históricamente europeos o estadounidenses. Se prueban entonces con el muestrario de interpelaciones con los que sus consumidores extranjeros los reciben, siempre más como curiosidades plenas de exotismo que como obras de arte en el sentido más viejo. Trato por un momento de abstraerme de la exportación y detenerme en, parafraseando a Gerardo Mosquera, una neurosis de entidad. ¿Qué sucede si, solipsistamente, considero al artista argentino como un “criollo del universo”, para utilizar la querida expresión de Coco Madariaga? Este dijo: “mi influencia son el mar y el surrealismo”. Me fascinan aquellos que crean su origen, sin importarme cuán polucionadas puedan estar sus formas. Pienso en otra neurosis.

Sábado 24

A toda Antropofagia se opone un Inquietismo. El manifiesto inquietista implica nerviosismo. No hay más que seguir leyéndolo:

“(…) Latinoamérica tiene la desgracia de ser tropical. un clima cálido hace pródiga la naturaleza y demasiado imaginativos a sus hijos. El calor aplasta la energía innata en los hombres, les adormece, como encantándolos con una hechizada canción sirenesca, mientras la imaginación se complace en construir castillos milunanoscos en paraísos artificiales, colgados de los rayos de una luna siempre pálida, siempre enferma... (..) El sol molesta a Latinoamérica y sus hijos huyen de él refugiándose en las semisombras de la alcoba para echarse a dormir la siesta de los felices, junto a un botijo de agua dulce y abanicándose con hojas

de palmera, calmosos como un pachá. Y así dejan pasar la vida contemplando el vuelo de una abeja que cruza la estancia, afanosa por libar la flor de jazmín que muere en un vaso de cristal o contemplando con indiferencia el trabajo de la araña, que borda y borda sin fatiga su sutil castillo. La siesta es la mala amiga de América Latina, la mala consejera, la hechizadora perversa, vampiro que le absorbe la sangre, haciéndola morir con dulce placidez, cuando apenas nacida debe mirar hacia adelante y emprender la marcha. (...) Es necesario luchar combatiendo la siesta, el quietismo, cáncer de América Latina (...)”

Sucumbir a la inquietud, esto es, obliterar la siesta, arrojarse a nuevos estados febriles, a otras impacencias.

La Antropofagia de Oswald de Andrade resulta, en su lejanía, nuestra siesta, nuestro quietismo. Cualquier especie dormida es más fácil de devorar.

Domingo 25

Pienso en el Descartes brasileño, es decir, en el héroe de la maravillosa Catatau, novela (o poema epistemológico, como bien ha escrito su traductor, Roberto Echavarren) de 1975, cuyo autor es Paulo Leminski. En ella, un cierto Descartes viaja a Brasil con una comitiva de sabios holandeses. Nos dice Echavarren: “(...) Frente al caos de nuevos animales y plantas, frente a una naturaleza desconcertante, el yo lírico intenta establecer un cierto orden simplificador. La materia, en tanto sustancia, es, para el Descartes histórico, res extensa. Pero a la extensión simplificadora se contraponen, en el Descartes de Leminski, un discurso sobre las cosas y las disciplinas que se orienta según afinidades de sonidos y complicación de sentidos. Al acto de voluntad que simplifica (para dominar) se opone la mano que escribe, que admite la complicación incontrolable de los procesos reales.”

¿Qué sucedería si, en un puro ejercicio narrativo, suplantáramos al Cartesio leminskiano por su declarado enemigo y crítico, Giambattista Vico?

Ad-Hoc

S.R.L.

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

www.adhoc-villela.com

De Tucumán Pica a The mamas & the rachas

Por Alberto Passolini

Merced al plan de becas de una ignota fundación danesa, que por carecer de las teclas con los caracteres necesarios deberé dejar en el anonimato, durante gran parte del año pasado participé junto a un selecto grupo de intelectuales formado por mis ex alumnas y el staff de la publicación feminista uruguaya Leona Sin Cría, de un taller de investigación histórica de arte latinoamericano. Como corolario de dicho taller, los participantes debíamos realizar una monografía, y luego todos los trabajos concursaban para obtener como premio la publicación del mismo. El primer premio lo obtuvo mi madre con su trabajo, titulado "Tucumán Pica". Los directivos de la editorial encargada de la publicación dijeron que el mercado ya estaba saturado del tema, luego del excelente libro "Tucumán Arde" de Ana Longoni y se negaron de lleno a publicar la monografía en cuestión.

- "A ella le arde, y a mí me pica. ¿Cómo no ven que esa diferencia enriquece el tema?" - fue el sabio comentario de mi madre, que por supuesto fue ignorado por los editores.

Gracias a los oficios de la encargada de asuntos legales de LSC, autora además de la columna "La Justicia es Hembra", la doctora Silbina Porselota, llegamos al acuerdo con la editorial de publicar el segundo premio, o sea mi trabajo.

Mostrando el don de gente que me caracteriza, intenté acercarme a algunos críticos e investigadores para neutralizar posibles antipatías. Entre esos acercamientos quiero destacar aquel con la mentora involuntaria de la publicación de mi trabajo.

Debo hacer mención en este punto a las reticencias que encontré en la investigadora Ana Longoni, quien luego de evaluar mi material pacientemente, me dijo que su tiempo valía y luego de preguntarme si yo quería ser investigador, rememoró al ex ministro Cavallo, mandándome a lavar los platos (los de ella, considerando que así la resarcía del tiempo que le había hecho perder)

No habiendo encontrado más que hostilidad en el medio, recurrí a ramona (siempre presta a publicar aquello que suscita la polémica), para presentar como adelanto de mi trabajo que saldrá a la venta a mediados del 2004, un resumen de mi investigación:

Los indicios más antiguos señalan el año '79 en Pinar de Rocha, un boliche del oeste de Gran Buenos Aires. Todos los testimonios varían entre sí, pero coinciden en un lapso de tiempo que no supera los dos meses y todos coinciden en el clima, una noche de invierno. Algunos hablan de una helada a la mañana siguiente, otros sólo del frío.

El único protagonista reconocido y localizado es Hugo García, alias "Turco", alias "tete de leche", alias "Graciélín".

Su última aparición fue constatada por mi persona después de un trabajo de pesquisa que insumió el 60% del presupuesto asignado a la investigación. Graciélín vive en una estancia de su propiedad en la Provincia de Santa Cruz, donde se dedica a la cría del ganado lanar.

Al verlo no tuve dudas de estar frente a la persona en cuestión, aunque estaba mucho más avejentado que en la última foto pública que se le conoce, con una calvicie cubierta por los pelos de la sien que sobrevuelan su cráneo bajo

los efectos del fuerte viento patagónico.

Si bien en un principio accedió a conversar conmigo, luego de que lo hubiera abordado en un parador donde cargaba nafta en su camioneta, cuando llegué puntual a la cita en su propiedad no pude trasponer la tranquera, donde personal fuertemente armado custodiaba la entrada. No obstante, a una prudencial distancia y luego de que sus custodios me hubieran sustraído la cámara, se quitó la campera dejando ver sus senos perfectamente modelados, cubiertos de un vello entrecano, al tiempo que se sacó su dentadura postiza y la apoyaba sobre la repisa que formaban esas tetas y cantaba algo con la dicción incomprensible de los desdentados. Cuando comenté el episodio en el bar del hotel en que me alojaba, lejos de la reticencia original que había encontrado cuando llegué, los parroquianos se sonrieron expresando su simpatía con comentarios sobre las ocurrencias de Graciélín. Hay quien contó que suele esquilarse en baby-doll, para divertir a la peonada y sus familias.

Eso es todo lo que pude obtener del viaje a la Patagonia.

El dato inmediatamente anterior es una foto en la revista *Pelo* del año '85, donde se lo ve entre un grupo de gente al costado del escenario en un recital del grupo brasileño Blitz. Según información que conseguí cruzando e-mails, la foto en cuestión podría ser de un recital en Porto Alegre, y varias personas que en esa época pasaron por Brasil, reconocieron a Hugo García bajo el alias Tete de Leche. Tal vez sea esta su etapa más convencional, ya que todos los testigos se refirieron a él como a un travesti con aspiraciones artísticas. Dos testimonios

coincidentes informan sobre su actividad de chica de coro, aunque uno de ellos sostiene que hacía playback, mientras el otro dice que era famoso por "un falsete que concluía en un registro de bajo profundo" (sic).

Antes de eso, el mito.

"The mamas & the rachas" fueron, tal vez, la acción más subversiva que se halla llevado a cabo durante la última dictadura militar en Argentina. Nadie sabe bien quienes eran sus integrantes, aunque las más de las veces aparece señalado Hugo García, el Turco, vecino de Ramos Mejía y propietario de un taller mecánico que preparaba autos para picadas. Las opiniones se dividen entre quienes lo señalan a él como ideólogo, y los que lo consideran uno del montón.

Durante varios fines de semana, las boites, los night clubs y demás reductos del gran Buenos Aires se vieron arrasados por el fenómeno que dejaba su seña particular con rouge tanto en los espejos de los baños de hombres como en los de mujeres.

La creencia más extendida nos habla de un grupo de inadaptados que burdamente disfrazados de mujeres, irrumpían en los lugares nocturnos y comenzaban una batahola estrujando a los hombres en sus brazos y besándolos con sus bocas pintarrajeadas.

De más está decir que estos episodios no fueron registrados por la prensa de la época, ya que no lograron evadir la censura imperante. Por ello es tanto más curioso la cantidad de datos coincidentes en los relatos de gente que dice no conocerse entre sí

La primera conclusión a la que arribé al cabo

de iniciar las entrevistas de los testigos fue que la existencia del hecho bizarro era verídica. La segunda conclusión fue que la construcción del mito se debía a la multiplicidad de interpretaciones.

Estas interpretaciones las pude reducir a tres grandes grupos, con algunos vasos conectores:

A: lúdica o banal.

B: patológica (subdividida en desorden de la personalidad (B1) o putos degenerados (B2), (según el nivel cultural del entrevistado)

C: política (subdividida en artística (C1) y militarizada (C2))

En la primera categoría, que es la más autónoma de las tres, los testimonios nos cuentan de un grupo de muchachos sanos, trabajadores, que tuvieron una racha de casamientos en serie y realizaron una especie de maratónica despedida de solteros que incluía el hecho de vestirse de mujer con las pelucas de hermanas, tías, etc. Según esta teoría, el nombre original del grupo era "the mamarracha's" y se debía a la anglofilia extendida en los '70, que otorgaba a todos los vocablos el genitivo sajón y habría surgido con la repetición del hecho hasta despojarlo del elemento sorpresa; se debía al aspecto grotesco de la repetición, más que al efecto visual.

La categoría B tiene dos raíces igualmente pregnantes:

B1: la psicoanalítica, que habla de un estallido rebelde contra el corset autoritario de la época, subvirtiendo los valores machistas por medio de la acción agresiva. Aquí, se entronca con la teoría política artística que habla de la acción emparentándola con el Fluxus (ver categoría

C1) y con la teoría política militarizada, ya que deja entrever una justificación de la organización de grupo comando (ver categoría C2).

B2: una explicación más cándida y de clase media del período en cuestión, que viene a decir más o menos lo mismo, pero explicándolo como la resultante del desajuste emocional de los homosexuales, que no se conformaban con el orden natural de vivir "como Dios manda".

Otro punto en común de estas subcategorías, es que ambas niegan que el grupo o tan siquiera la acción tuvieran un nombre. Ambas, también, coinciden en que el nombre les llegó posteriormente, cuando se necesitó denominar el episodio, para invocar el recuerdo (subcategoría B1) o cuando fue necesario el eufemismo para hablar delante de menores, señoritas y personas de buen tono (subcategoría B2).

Pido al lector interesado disculpas por el continuo ping pong binario frente a cada dato, pero es el precio a pagar por una objetividad esmerada.

En tercer lugar, está la teoría más polémica y contradictoria, la C.

Partiendo de una misma raíz que no intenta explicar tanto el comienzo como los fines de la acción, hay tantas opiniones como entrevistados, y todos optaron por destacar la teorías lúdica y psicoanalítica como rasgos básicos de la actitud política-militarizada, según un estructuralismo mal interpretado.

Algunos hablan del Turco como ideólogo y posterior entregador, lo que le valió su inmunidad durante todos esos años de dictadura. Según estos, El Turco tenía relaciones con la policía local, para quienes había realizado varios trabajos de reparación en diferentes coches patrulla, llamados "lanchas", y ofreció sus conexiones

para ser soplón de cualquier anomalía entre sus clientes, colegas y demás allegados. Así, elaboró una trampa para incautos jodones, en principio inofensivos, pero que servían como termómetro para medir la resistencia entre la clase media. Embarcados que estaban en la acción, dichos incautos habrían sido denunciados por desafiar la cuadrícula moral y llamados nuevamente al orden en distintas comisarías de la zona.

Otros hablan de él como un astuto resistente que supo mutar para seguir en la resistencia contra el poder de turno, aún en la incipiente democracia y más luego en la fiesta noventera. Estos arguyen que el Turco era sistemáticamente denunciado por infiltrados y él, anoticiado gracias a su capacidad intuitiva, les daba a tomar a los traidores una cucharada de su propia medicina, desprendiéndose a tiempo de las acciones, dejando en banda a aquellos que contaban con la tolerancia del sistema, quienes quedaban como fabuladores que se burlaban de la policía. A riesgo de perder objetividad, debo comentar que este testimonio, se relaciona con los testigos que dieron datos contradictorios (por no decir falsos) en otras cuestiones que no pertenecen al campo de esta investigación. La porción sustanciosa de la presente investigación, es la relativa a la categoría C1, es decir, la política-artística.

El primer dato a tener en cuenta, es la vocación posterior que siguió el protagonista, ya sea como cantante, performer o alma mater de una población sureña.

Esto habla a las claras de un compromiso constante con el quehacer artístico.

De igual relevancia es la operativa de transformar el cuerpo en campo de batalla y bandera,

resaltando el combate cuerpo a cuerpo, sin más armas que el maquillaje y algún que otro postizo. Este hecho, que a simple vista no es más que una evocación de las mutaciones de un David Bowie, o un antecedente del más pasteurizado Boy George, supera a otras expresiones de arte político ya que no hay registro abarcable, escapando a las mallas del sistema museístico, valorizando una actividad procesual que cristaliza y se desvanece luego de su ejecución, como si la verdadera obra de arte fuera aquella que no pudo ser detectada como tal, cumpliendo una función rizomática, es decir desplazándose horizontalmente bajo tierra, como los tallos de algunas plantas.

El hecho más significativo de esta característica esencial, está cifrado en la cita concertada con Graciélín, luego cancelada o manipulada en el mutuo acuerdo preestablecido,

O sea: cuanto menos probable sea la existencia de un grupo de acción llamado The Mamas & the Pachas, más consistente es la certeza de su existencia.

Para terminar este resumen con un dato anecdótico y al margen de mi investigación, esta paradoja denominada "paradoja de la invisibilidad" (en términos generales significa que, una vez postulada la invisibilidad de algo, si no se logra ver, es invisible), sería la causante en algunas civilizaciones de la falta de noción del cero, ya que no se puede pensar en la inexistencia, sabiendo que las cosas están, pero no se pueden ver.

Aún queda por establecer si en algunas civilizaciones la coincidencia de ignorar tanto el cero como la rueda, se debe a que ambos son redondos.

“Tía, cinco cartulinas blancas y una cajita de marcadores Sylvapen”

Guillermo Iuso habla de su infancia, adolescencia y adultez

Por Iván Calmet

G.I.: Te estaba esperando y fui a hacer pis, y me dije: -¿Esto de Iván cómo será?, ¿Será contar la vida de uno?-, entonces, estaba haciendo pis y me di cuenta de..., no sé por qué, tenía ganas de contarte la pesadilla recurrente que tenía. Hacía mucho que no la recordaba. Y era en el jardín de la casa de mis padres, alrededor de la mesa familiar, con mucha gente, todos parientes. Una mesa rectangular para 22 personas. De golpe salía, de atrás de un árbol, una clásica bruja de miedo infantil con nariz llena de granos y todo eso. Nos mirábamos. Yo entraba en pánico completo. Y la bruja me empezaba a correr alrededor de la mesa con un cuchillo.

Ese era mi sueño de terror de cuando era chico. Esa fue la primera imagen que tuve esperándote.

Desde el principio, cuando iba al colegio de chiquito, la única capacidad que tenía de entusiasmo era ser el que mejor dibujaba. Como era lo que mejor hacía, resultaba ser lo que más me entusiasmaba. El tema era hacerlo descontroladamente, sin parar, con marcadores de colores, los de florcitas. La clásica era llamar al negocio de mi viejo y decir: -Tía, cinco cartulinas blancas y una cajita de marcadores Sylvapen- Y a veces llamaba al rato, y ella me decía: -Che, no quedan cajas de doce, te llevo una de seis y en la semana te llevo otra-. En dos semanas me gastaba una caja. Ya tenía una situación descontrolada de cajitas de Sylvapen.

Dibujaba siempre canchas de fútbol, las cabezas de la gente en las tribunas, las banderas,

y mientras lo hacía cantaba las canciones de la cancha.

Y esto no sólo cuando era chiquitito, a los 24 años tuve varicela y volvió el dibujo de las canchas, súper profesional, con regla, doblada, impecable, con una visión mas amplia y con vistas de arriba. Me gustaba hacer la ciudad alrededor, el tren que paraba en la estación llevando a los hinchas, los riachuelos y los autos. Al ser vistas aéreas, las cabezas de los de las hinchadas eran sólo puntitos; y mientras dibujaba seguía cantando las canciones sin las letras como un ruido de bullicio.

La situación con el dibujo en el colegio era la fascinación con los fetiches de cada etapa: primero el fútbol, después los autos y llegando a la secundaria, en los 80, inventar equipos de audio: Technics, Pionner, Aiwa, Akai, Macintosh. Yo era un especialista. Mi papá tenía un negocio donde vendía equipos de audio, y yo era un privilegiado, tenía todos los catálogos de los que recién llegaban e iba a las grandes exposiciones donde no podían entrar los demás. Mi obsesión era dibujarlos con regla. Con todo.

Por suerte esos dibujos los conservé en una carpeta gigante que se llama Dibujos de Adolescencia. Pero el único dolor que tengo en el mundo del arte es que desaparecieron todos mis dibujos de la infancia, llegaron a ser más de 800. No sé si pasó en una mudanza de mis viejos. No se supo que pasó. Fue lo único que perdí y siempre lo recuerdo como: _Che, que ganas de ver esto_.

Con las materias exactas (ciencias) yo era una basura, un desastre. No puedo hacer una cuenta si no es con una calculadora, imposible.

No confío en mis cuentas por más que sé que están bien. Ahí se mete el tema que tengo con mi manía verificadora. Que ya lo conté en mi muestra del 2001: la situación de la llave de gas, la puerta que no está cerrada, si grabó lo que grabaste en el disquete. Verificar todo el tiempo todo. Vuelvo locos a los que están a mi alrededor, pero como soy muy simpático se ponen contentos y se meten en mi manía verificadora.

Terminando la secundaria los temas eran los autos porque tenía ganas de tener uno y mi papá ya había prometido regalármelo. Yo estaba loco con todos los modelos japoneses que habían aparecido en esa época de importación de Martínez de Hoz. Era la fascinación del mundo donde yo vivía. Todo era puro auto. Me encantaba dibujar motores. Inventaba todo. Por ejemplo en los equipos de audio, hacía perillas o pantallas que no existían, en los autos no se sabía para dónde iban ni para qué servían los caños. Nunca me interesó ni me divierte que las cosas sirvan para algo. Sólo me gusta la forma de las cosas y no su funcionamiento.

La fascinación por dibujar las estructuras de las canchas significaba que ya me gustaba ser artista. El punto era dibujar y dibujar. Cuando iba a la cancha llegaba temprano para ver todo sin gente, los encastrés de los caños y de los alambres de los palcos, las vueltitas del cemento, el diseño de la platea tipo huevera. Me vuelven loco todos los detalles de la arquitectura. Al final de la secundaria empecé a dibujar edificios y mi fetiche era, y siempre lo digo porque me da mucho entusiasmo, el edificio de (César) Pelli del Banco de Boston porque me hacía

acordar a las montañas. A los seis años conocí Bariloche, y su cerro López se convirtió en algo maravilloso por la forma de su piedra. Lo asocio a los estadios.

Después me entusiasmó la geografía. En mi época intermedia de pinturas el tema eran las vistas aéreas, parecían fotos satelitales, tenían mucho enchastre de brea que se corría un poco en verano. Cuando dejé de pintar, y pasé a la obra autoreferencial, me di cuenta de que también eran mapas de mi vida mental.

Desde chico me interesa la vida mental, vivir instantes de emoción e investigar que pasa con esta cabeza que tengo. Ese es el gran punto y mi obra actual es absoluta vida mental.

Al terminar el colegio, mi padre, que tenía mucha plata, me tentó a no seguir ninguna carrera y trabajar con él. La plata me encanta, y la usé. Nunca me gustó el trabajo. Me parece insoportable eso de comprar algo a cinco pesos para luego venderlo a diez. Trabajar me parece insoportable. Sólo me gusta la plata por el placer. Mi papá durante 45 años tuvo un negocio de artículos para el hogar (lavarropas, televisores, ventiladores) hasta que se fundió. Quedaba a media cuadra de Santa Fe y Salguero. Scioli se instaló luego en la esquina. Desde los 19 años trabajé fijo. Durante 6 años. Me levantaba temprano y trabajaba absolutamente de hijo. Entraba alguien, y yo le vendía una heladera...

I.C.: Sabés vender...

G.I.: ...sé vender... en realidad no sé, pero ahí funcionaba, porque mi viejo tenía una clientela de la puta madre, y sólo había que disuadirlos

de que comprasen un modelo antes que otro... No soy vendedor... bah, quizás sí... Sé entusiasmar a la gente sobre mí.

Era muy cómico mi delirio de la guita. La ganaba por ser el hijo preferido, el menor y el que iba a reivindicar todo el descontrol de la familia. Me compraba trajes italianos de Yves Saint Laurent con los que iba a trabajar como si viviera de rentas. Yo quería vivir de rentas y no trabajar. Mi papá me decía: -Che ayudá con esas cajas que llegaron, y yo tenía que cargarlas con mis trajes italianos. Una contradicción absoluta.

Lo importante era que llegaba el mediodía, mi viejo se volvía a comer a casa (Martínez) y yo me iba con la tarjeta de crédito a los mejores restaurantes del centro. En Clark's con mi traje italiano pedía champagne y después volvía al trabajo totalmente borracho.

Pasó el tiempo, empecé a fumar marihuana y a tener una conducta diferente en el sentido de darme cuenta de que estaba hecho una bestia frívola, dura, y que necesitaba algo más. ¿Y qué pasó? Jugaba con velas y su fuego me llevó a necesitar una página en blanco y tinta china negra, y retomé el dibujo después de 6 años.

Me levantaba a las siete de la mañana para ir a trabajar, y a la noche, cuando llegaba a casa, me iba con mis hojas y mi tinta china. Hacía como cien por mes. Empecé a dibujar bien, pero no edificios sino personas, ojos y pelos. Mucho pelo. Mucho sexo.

Mi pareja de ese momento era artista plástica egresada de la Pueyrredón, y yo veía que ser artista era algo difícil, que había que estar preparado. Yo no paraba de dibujar, pero artista era mi novia.

Yo quería estar en un estado de arte todo el tiempo, en un estado de fantasía.

Cada vez me sentía más incómodo en el trabajo. Si entraba un cliente sentía que era un enemigo, detestaba que viniesen, me gustaba ir a fumar al fondo.

Y como dije en una obra, las drogas me humanizaron, y a los seis meses de empezar a tomar

ácido lisérgico dejé de trabajar en el negocio de mi viejo. En 1988 en una comida familiar, al mediodía, con el ruido de mi papá pelando una de las tres o cuatro manzanas que se comía, le dije muy nervioso: -Viejo, no voy a trabajar más en el negocio, me voy a dedicar a pintar.

En mi casa ese dato era increíble, mis hermanos también habían tenido una vida de reviente y sonaba a: - ¡Uh, perdimos a este hijo!

La ruptura ideológica con mi viejo me encantó, y desde ese día convertí a mi tía en una aliada para que me comprara las telas y todo.

Empecé con los óleos y mi primer pintura fue de 80 por 80 cm., un homenaje a Kandinsky, porque eran circuitos, rayitas y colorcitos. Hubo tres más sobre él, y después tres o cuatro Picassitos. Todos homenajes a los libros que venía viendo de mi novia.

Desde el principio sabía que iba a ser un artista, y ya estaba pensando en hacer una exposición, y no me importaba no haber estudiado en la Pueyrredón ni en ningún taller.

En mi cabeza siempre tengo catálogos... mi novia ni había expuesto y yo ya estaba pensando en mi nombre, arriba, para el mío, y en la obra para la tapa. Antes de pintar ya me veía en un catálogo.

Yo ya me veía en la carrera y empecé muy entusiasmado a pintar a los 25 años completamente bancado por mi tía. Tenía un taller gigante, y al año y medio hice mi primera muestra individual. Con los años me fui aburriendo de la pintura. No me convencía, ni podía hablar con ella. Hubo cuadros que llegaron a pesar 15 kilos del esmalte sintético que les metía. Por ejemplo, pintaba un cuadro, venía Res a sacarle 15 fotos y a las 2 semanas modificaba todo. Pasaban 3 meses y Res volvía a sacar otras 15 fotos de los mismos cuadros modificados. Tengo fotos donde en una obra hay 6 o 7 pinturas superpuestas. No estaba para nada convencido. Lo que quería decir con rayas, líneas o tapando no me salía. Con la forma no podía hablar. Fueron años traumáticos y tuve miedo, no estaba nada contento con lo que hacía.

En el 94 empezó el fútbol de pintores. Guagnini me invitó a jugar y empecé a hacer listas documentando los partidos.

Al fundirse mi viejo en el 96, me di cuenta que necesitaba armar una estructura para saber qué era lo que había pasado en mi vida. Escribí enloquecidamente el esquema y de ahí salió el libro Estado de Boarding Pass.

Pero el primer antecedente de empezar a documentar fue cuando me dejó mi novia, la artista plástica. Estaba en Bariloche, completamente solo, con mucha plata, muy drogadicto y muy asustado; y ese dolor lo escribí en más de 90 páginas durante un mes y medio.

Pero ahora escribo con un placer terrible. No paro. Hice una obra que me describe muy bien: Yo soy un desequilibrado que cree en sí mismo. Antes no creía en mí mismo pero ahora sí y es mucho más lindo. Aparte me gusta este estilo de desequilibrio que tengo.

I.C.: ¿Qué es el desequilibrio?

G.I.: Es nunca poder estar tranquilo. Me gustaría estar tranquilo, algo que estoy logrando...

I.C.: ¿Qué es estar tranquilo?

G.I.: Tener más la cabeza en estar y hacer que en elucubrar. Elucubrar todo el tiempo todo es desequilibrio. Estar perseguido, perseguirte y que tu cabeza lo haga. Que el diálogo interno te afecte absolutamente, como la mente de un paranoico. Por ejemplo, le hablás a una persona y te decís: -¿Estuve bien en lo que le dije, no se me volverá en contra por otra cosa, no la habré ofendido?

A medida que te cuento todas estas cosas sueltas de mi vida me aparecen las imágenes de mis obras que hice y siento su exactitud. La obra me sirve para saber quien soy, para saber que pienso, es muy práctica y exacta. Es una síntesis perfecta de lo que soy. Pareciera que soy mejor en mi obra que en mi vida. En la obra está puesta la razón, la foto, el número, la fecha,

el relato y la conciencia de mí mismo, de ser artista. Es lo mejor de mí. Ahí está toda la verdad perfecta por más que hable de cosas espantosas y dolores. Todo está exacto, limpio. En cambio en el vivir de todos los días, en el problema de estar, se te complica... de golpe. Yo hoy leo la obra, impecable, y digo: _ Qué bien esta persona_, pero en todo el día, ¡jepa!... está veloz la cosa.

Soy muy ansioso y con el placer es terrible. Por ejemplo, dentro de seis días me voy con mi novia a Río de Janeiro y en lugar de estar contento me molesta esperar. A veces por eso no duermo, como en épocas de separación. Si estoy muy contento tampoco duermo por estar muy contento... Ese es el desequilibrio, la intranquilidad. Me gustaría sentir que estoy viviendo las cosas y nada más.

En el año 69, cuando tenía 5 años, mi papá me llevó por primera vez a la cancha a ver Boca vs. Rosario Central. Boca ganó 2 a 1 y salió campeón. Mi papá siempre tenía 4 plateas en la cancha de Boca y los domingos invitábamos a un amigo mío con el papá (podían ser de otros equipos). De grande yo sacaba de a 2 entradas para poder invitar a un amigo. Fui socio de Boca como 4 o 5 veces y hace rato que no voy. Cuesta mucha plata y no tengo para ir. Aparte significa el día completo y mi prioridad son las novias. Y ahora que hace 7 años que trabajo, los días libres son otra cosa.

El gran tema que me fascina es la especialidad de ser novio.

Mi mamá, que es cocinera, cocinaba en Buenas Tardes Mucho Gusto. Mis amigos la veían en la tele y me daba vergüenza. Yo veía sus programas con pánico de que se le cayera la olla, que la manteca se saliera o que cometiera un error en cámara. Nunca se equivocó, pero tenía una verruga en el dedo que no me gustaba, porque resaltaba mientras agitaba la sartén.

La cocina de mi casa era un estado de mazapán.

Había olor a mazapán, colorantes, mazapán blanco, verde y rojo. Mi mamá me lo daba para jugar, yo hacía formitas y les tiraba colorante. Ella se lucía descontroladamente cuando le encargaban las tortas de cumpleaños de mis amigos, las decoraba con temas de fútbol, trenes, libros, chozas de vaqueros, o guerra.

Y ahora, cuando estoy haciendo mis obras, alrededor de las fotos o textos siempre decoro con marcadores de colores como con una manga con crema a una torta. Si bien la idea en mi obra es el texto y la foto, la decoración, algo mío de siempre, es fundamental. Me influyó todo lo que aprendí en las 200 pinturas que hice, de las que sólo veo 22 interesantes; y por otro lado los dibujos con tinta china mientras pensaba que podía ser artista.

Toda la obra que hice desde el 2000 es mi sello, es mi mundo, como vos decís.

Aconsejado por mi ex novia, la de la Pueyrredón, por Guagnini y por Nesy Cohen, fui a un taller de dibujo con un maestro escultor e impecable dibujante de modelos vivos. Siempre había conflicto porque yo quería hacer mis formas. Me parecía insoportable ponerme a copiar algo, entonces agarraba y hacía una versión libre de lo que veía y el tipo se recontra enojaba. Igualmente me tenía mucho cariño. Después, durante 2 años fui a otro taller de pintura en la Boca, donde podía hacer lo que quería. En esa época jugó en contra que al profesor le parecía alucinante todo lo que yo hacía, me ponía de ejemplo en la clase y yo me agrandaba. Eso ayudaba a mi situación de personaje, porque era mi época de mucha plata, de salir todo el tiempo a todas partes, de la noche y de las camisas especiales. Sentía que era como un artista de Hollywood. Y sin nada, porque no era muy buen artista.

Viviendo intensamente todo tipo de emociones, sentí: -Cómo puede ser que esto tan intenso que estoy viviendo no quede documentado, agarrado ¿cómo se me va a escapar?

Esto me va a pasar siempre. Todo tengo que

documentarlo porque es muy importante; antes, las grandes emociones. Ahora tengo más conciencia de mi estar, y soy mucho más rico por saber que hay más emociones dando vueltas. Soy más estudioso, más inteligente en la manera de mirar, y mucho más exigente, como en mi vida y es eso lo que maneja mi obra.

Siempre pienso: -¿Hasta que punto los hechos de mi vida no están inconscientemente llevados para que la obra sea más interesante? o -Che, ¿no logro estar más tranquilo para no perder talento?. Pero también me digo lo opuesto ya que cada vez me siento mejor, más tranquilo y las obras siguen saliendo con mucha potencia. Y por otro lado, cuando estoy solo, pienso: -¿Me convendría hacer tal cosa para tener una obra de la reputa madre?, pero al final no la hago.

Yo quería ser famoso y era conciente de eso. Primero haciendo un gol en la cancha de Boca con la camiseta número nueve y colgarme del alambre. No hay duda que debe ser una de las fantasías de un montón de gente a la que le gusta el fútbol. A mi situación emocional le quedaba buenísimo ser el goleador de Boca. Fui goleador en el fútbol de pintores y en todos los campeonatos del colegio.

En mi especialidad de goleador es maravilloso el camino hacia el gol, las voces que hay alrededor, ese tubo abstracto, como si pasaran insectos alrededor, como una nube de costado. Vas con la pelota tratando de decidir que vas a hacer. Como la sorpresa de estar haciendo una obra. Ese es uno de los grandes estados. Me especialicé en el estado del placer, y también en el del dolor. Últimamente no tengo el miedo que antes tenía a vivir.

Siempre hice listas con marcadores de color. Separar bien un renglón del otro con rayas. Mucha señalización y mucha categorización. Las listas me servían para ordenarme.

Ruth Benzacar

GUSTAVO ROMANO

>Inaugura: miércoles 5 de mayo
Cierre: sábado 5 de Junio
Lunes a viernes de 11.30 a 20 hs
Sábados de 10.30 a 13.30

SEBASTIÁN GORDÍN

>Inaugura: miércoles 5 de mayo
Cierre: sábado 5 de Junio
Lunes a viernes de 11.30 a 20 hs
Sábados de 10.30 a 13.30

Ruth Benzacar
Florida 1000 Buenos Aires
Argentina C1005AAT
4313-8480
info@ruthbenzacar.com
www.ruthbenzacar.com

Ad-Hoc

S.R.L.

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

www.adhoc-villela.com

Pequeño Daisy ilustrado

Sólo contenido

Por Daisy Aisemberg

A los lectores de ramona:

Aprovecho para agradecer a todos aquellos que acompañaron y visitaron el diccionario en el Malba desde el 20 de diciembre hasta el 5 de enero, especialmente a los que colaboraron con sus escritos sobre la palabra Latinoamericana columnas, papeles y cupones. Ramona tendrá la primicia cuando todo el material esté editado. Es mucho, gracias.

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

contenido

* acobijado, alma, amparado, argumento, asunto, cabida, capacidad, cuestión, cuidado, idea, incluido, interior, recipiente, materia, proposición, protegido, substancia, tema, templanza, volumen.

* contenido abarcado, a la vista, a tratar, caprichoso, chiflado, cohibido, comprendido, complejo, emotivo, encerrado, escurrido, filosófico, incluido, limitado, liviano, neto, obsesivo, obstinado, político, refrenado, reprimido, retenido reservado, secreto, suspendido.

* que no puede expresar, evacuar, florecer, crecer, explotar, decir. Tímido.

* el del camión, el del cajón, el de mi cerebro, el del libro, el de la casa, el del programa, del discurso, del envase, de tu corazón, de tu cartera, de tus intenciones, tus palabras, tu mirada, tu carta, tus pensamientos, tus silencios, el de tus ojos cerrados.

* estar contenido por los padres, la familia, el estado, los amigos, la escuela, las instituciones, los colegas.

* arterias, venas, músculos, sangre roja, sangre azul, pulmones, páncreas, esfínter.

* el adjetivo 'contento' y el sustantivo 'contenido' tienen el mismo origen, el Latin 'contentus' (pasado participio de 'contendo': tender, poner tenso), pasado participio de 'contineo': mantener unido, abarcar, contener, reprimir, refrenar, mantenerse alejado (origen de continente, contener, continuar)

* cuerpo, sentido, nido, casa, hogar, futuro.

* lo que dice.

* sin adornos.

* alma del proyecto.

* lo que quiere decir.

* lo que puede estar, o no, detrás de las paredes.

* a veces es la parte jugosa.

* a veces no vale la pena.

* estar contenido en tus brazos.

* esencia de todos y de todo.

* lo importante.

* lo que queda cuando hacemos un resumen.

* historia de la casa, historia futura.

* hay que pesar el contenido del paquete.

* hoy sin contenido.

* oficio de sentido.

* ir al grano.

* que pertenece a.

- * lo que sustenta algo.
- * la parte de adentro de un continente.
- * felicidad de un continente, casi, su razón de ser.
- * eso está contenido en tal capítulo.
- * que se conduce con moderación o templanza
- * puede ser potencialmente el vacío. La escala es del vacío al lleno. Los vacíos pueden ser de naturaleza, de pobreza o por sustracción.
- * lo que se ha tenido en cuenta.
- * tabla de materias, a modo de índice
- * significado de un signo lingüístico o de un enunciado.
- * para que no se caiga.
- * para que se descargue.
- * para agruparlo.
- * ser tolerado con Amor.
- * un ser es abrazado por otro en silencio.
- * alguien es escuchado porque lo necesita.
- * todo lo que uno lleva dentro de sí.
- * lo que esta adentro.
- * dentro de una cuevita, contenido.
- * contenido neto de mi amor = cero.
- * el cuerpo físico de los mass media.
- * un preso condenado a perpetua.
- * el envase del saber cuando se trata de horas cátedra.
- * lo que le da sentido/ sustancia a algo.
- * un discurso de contenido frágil, de poca intensidad, apenas llega al corazón, no conmueve.
- * una propuesta de gran contenido sostiene una familia.
- * el contenido del paquete se encuentra en mal estado.
- * la carta tiene un contenido confidencial, íntimo, amoroso, privado.
- * que procede con moderación.
- * zona conocida, por donde todos nos aseguramos pasar alguna vez, para sentirnos que formamos parte.
- * sustancia que toma la forma del recipiente que lo contiene.
- *sustancia encerrada en su envase, comprimida en su envase, presa en su envase.
- * ¿fuerza centrípeta o centrífuga?, que te incluye y tira hacia dentro.
- * lo que importa no es el envase... sino el Contenido.
- * estar contenido, estar contento, tener con qué.
- * persona que contiene sus sentimientos, expresiones, su ser. Que está entre paréntesis.
- * el Ser en el flujo de la Vida. Cuando no es así, lo percibimos como un sentimiento de zozobra, abandono y tristeza.
- * parte muy oculta y que con frecuencia no se

encuentra en el cerebro de un hombre.

* “que no te importe la cáscara, que te importe el contenido” (dicho que a manera de consuelo se le dice a la pareja de alguien muy feo).

* lo que hay adentro de una canasta, de un discurso, de una cabeza o de una obra. (por ejemplo una manzana)

* contenido mi amor se llena de promesas y no logro encontrar un nombre justo.

* tus ojos contienen la magia de tantos siglos de espera, que de solo mirarme en ellos, comprendo el contenido de las cosas.

* tú has contenido tus impulsos, yo mi pasión mas desatada, aun así, me desabrocho la esperanza y dejo abierta mi puerta y el vestido.

* contenida siempre por mi amorcito mis hijos y mis amigos (que es mucho).

* para que haya “contenido” tiene que haber algo que lo contenga.

* la vida se agota sin motivos: sin razón, sin objetivo, sin amor, sin un contenido.

* -la mesa está vacía pero en sí misma contiene- dice Grippio.

* desde acá hasta el anteúltimo objeto que podríamos nombrar.

* veo cómo chorrea agua de su contenido.

* si en tus diálogos de silencio existiera el contenido del amor, sería el diálogo más elocuente de mi vida.

* lo que contiene la esencia del amor es el contenido mismo de esa mágica esencia.

* amo en tí el contenido de tu imposibilidad de hacerte un ángel.

* contiene tu mirada la poesía del universo y no quiero renunciar a esa poesía.

* el contenido de lo imposible que había en ti, hizo posible tu amor en mi, por imposible...

* hoy en día la pelea para armar el canasto, es decir el “continente” del “contenido” consume la mayor parte de la energía. ¡Ay ay ay !

* contener los desbordes de la pasión, dejándolos sujetos a la razón.

* misteriosa substancia que nos hace describir la vida en versos. Versos que de ningún modo nos limitan o contienen.

* contenido en la sonrisa de un niño se encuentra la ternura de los orates, la frescura del viento y el amor que te doy.

* ese periódico es amarillista, no tiene un verdadero contenido, es “barato”.

* no expuesto, no tiene contacto con lo exterior, aislado dentro de algo.

* basta con contener, los toneles son para contener, consentir, confirmar, conducir, condoler.

* dicese de aquello que forma parte íntima o intrínseca de un material, elemento o cosa, y/o que es almacenado por un contenedor.

* su forma de hablar es vacía, no tiene contenido: le falta sustancia, esencia, no tiene un objetivo claro ni definido. Muchas cosas que hacemos o que decimos son faltas de fuerza, no tienen una raíz, les falta el contenido básico, la orientación, la misión y disciplina que hace que las pequeñas cosas lleguen a ser grandes.

* sólo era una hoja en blanco: aquí el contenido dice más palabras con el silencio. Y el receptor obviamente esta muy lejos, "al menos por ahora", de comprender los sentimientos del remitente.

* existen contenidos que no comprendemos o no queremos entender. Por ejemplo; "¡Dios!... porqué no estás cuando más te necesito" Expresión usual de algún pecador empedernido, que busca a Dios sólo cuando ya no puede ni con su alma, pero que regresa a las andadas en cuanto le es posible; claro esta, mientras las consecuencias de su inmadurez se lo permitan.

* el agua es mansa a su envase en el estado líquido de la materia, comportándose como materia adaptable, conteniéndose en las paredes de su envase.

Luego, el contenido se enfría, se solidifica y se expande hasta romper furiosamente su propio molde, transformándose en hielo; el estado sólido de la materia. Así, el contenido se transforma a la vez en su propia forma contenedora.

* el cuerpo se apropia del contenido de un pensar. El acto creativo no surge como consecuencia inequívoca del contenido de un pensamiento. El cuerpo, sujeto del obrar, determina el contenido de su hacer e inscribe a la creación en la esfera de la corporalidad, la vuelve autónoma y le da una significación propia. El cuerpo ya no es pasividad receptiva, sino percepción y fuente de sentido.

* pasando a buscar en la memoria, revisando en mis promesas tan intensas, subiendo la cuesta de la vida, bajándote luciérnagas en las noches, buscándote un nombre propio, allanándome en ti como un beso incansable, me desboco en tristeza y busco el contenido de la vida... y la dulce esperanza que regreses.

* comparte cartel junto con Forma, pero las peñas por la prioridad en la marquesina superan

las de Graciela Alfano y Moria Casán. Básicamente, dentro del ámbito teórico o crítico, sirve para establecer niveles de análisis respecto a una obra. Una obra "de contenido" es aquella que prioriza lo que cuenta por encima del cómo se lo cuenta. Una obra formalista sería lo contrario. Pero en ambos casos la clasificación puede ser peyorativa. En un plano ideal, se supone que no existe o no debe existir la división entre forma y contenido, ya que la verdadera obra de arte es la fusión perfecta de estas dos nociones.

* asociación libre de un terapeuta: Un contenido puede ser un reprimido que no puede gritar o contar todo lo molesto que se siente. Por suerte para quienes vivimos de ellos, con darles un espacio para que lloren o griten, vacían sus contenidos adrenalínicos que se convierten, en nuestros bolsillos, o milagro, en contenidos de cambio para lograr algunos insumos para ser contenidos vitales para nuestros exiguos estómagos. Con lo que venimos a colegir que nada mejor que un contenido neurótico para dar de comer a un terapeuta que como los cartoneros, vive del descarte de contenidos. Lema: contenido que no vas a largar, tarde o temprano has de pagar.

* veo que la acción te lleva a obtener algo de un contenido, sin embargo a veces quieto sin hacer nada, pasivo, bajito solo, te vacías y tu antiguo contenido se va, se va y quedas en el vacío, entonces el contenido es dinámico, se hace viejo si no se renueva se hace contenido viejo y el contenido viejo termina por dejar muchos vacíos y espacios por llenar y los contenidos además son de muchos quilates o superfluos de fantasía que te llenan por un tiempo pero no por siempre como sería lo ideal, ese es el principal problema de obtener los contenidos idealizas mas de de lo que en la realidad te o puede dar un contenido o aspiras a contenidos enormes. buena indagación daysi siempre busco un contenido que contener en mi pero es como querer

paralizar y mantener por siempre una sección del río y entonces deja de ser un río para volverse aquello un estanque los contenidos son nuevos todos los días y cambian mucho como las personas y como el agua de los ríos todo el año, siempre vas a tener agua pero será siempre diferente agua todos los días, así los contenidos quizás hoy llenen mañana no y nuevos contenidos ansiaremos, en fin te felicito Daisy

* Daisy!!!!!! internet es más sabia de lo que creemos. Cuando en www.google.com.ar puse "contenido historia del arte" en la primera página del buscador aparecen dos nombres de pintores argentinos: Alonso y Quinquela. Me parece que ahí tenemos algunas respuestas, no?

* diana, me quede pensando en el continente, es este continente, el que me permite verte de amarillo, el que me permite saberme terrible? Es el mismo que aquel, el de la apariencia de una verdad incuestionable, y por lo tanto sobornable por su inquietante banalidad. El que nos convierte por un instante en uno mas de los otros, y nos niega esa gloriosa ilusión de eternidad, me pregunto si este es el continente. De ser así, yo lo celebro.

* con los sucesos de Bolivia-hermana se "agota" el contenido politico-economico-social-cultural del fallido Losada, y ahora hay un cambio por otro, con el mismo tenor anterior, Y que podemos esperar del nuevo? Las etnias seguirán esperando, estarán contentas? ¿los obreros, los campesinos estarán contentos?

* mi cielo, te mando algunos textos, citas y otras falacias... de mi pequeño álbum de contenidos: aquí va

Textos pensamientos y definiciones

¿Comprender no es escindir la imagen, deshacer el yo, órgano soberbio de la ignorancia? Muerte abierta por dilución en el éter, muerte

cerrada de la tumba común. Una sugestión ac-túa que me obliga a desvanecerme sin matarme. De ahí tal vez la dulzura del abismo: no tengo ninguna responsabilidad (de morir) no me incumbe: me confío, me transfiero, (a la naturaleza, a todo, salvo al otro). Separado o disuelto, no soy acogido en ninguna parte; enfrente, ni tu, ni yo, ni muerte, nadie más a quien hablar.

¿Enamorado de la muerte?

Es demasiado decir de una mitad. half in love with easeful death. (keats)

La muerte liberada del morir. Pienso la muerte al lado: la pienso según una lógica impensada, derivó fuera de la pareja fatal que une la muerte y la vida oponiéndolas.

Lo intratable

El mundo somete toda empresa a una alternativa: la del éxito o el fracaso,

la de la victoria o la derrota. Protesto desde otra lógica: soy a la vez contradictoriamente feliz e infeliz. Triunfar y fracasar no tiene para mí mas que sentidos contingentes, pasajeros (lo que no impide que mis penas y mis deseos sean violentos); lo que me anima, sorda y obstinadamente, no es táctico: acepto y afirmo, desde fuera de lo verdadero y lo falso, desde fuera de lo exitoso y lo fracasado, estoy exento de toda finalidad, vivo de acuerdo al azar (lo prueba que las figuras de mi discurso me vienen como golpe de dados). Enfrentado a la aventura (lo que me ocurre), no salgo de ella ni vencedor ni vencido: soy trágico.

Schelling

Todo lo que hago tiene pues un sentido (puedo pues vivir sin quejarme), pero ese sentido es una finalidad inasequible: no es mas que el sentido de mi fuerza.

La alteración de la imagen se produce cuando siento vergüenza por el otro.

es miedo de esta vergüenza, al decir de Fedra, mantenía a los amantes griegos en la vía del Bien, debiendo cada uno vigilar su propia imagen bajo la mirada del otro.

El banquete de Platón

Pongo frente al otro la figura de mi propia desaparición, tal como se producirá seguramente si el otro no cede.

La emoción de la ausencia, suspirar ante la presencia corporal, las dos mitades del andrógino suspiran la una ante a la otra, como si cada hálito, incompleto, quisiera mezclarse con el otro. Imagen del abrazo.

Aquel que aceptara las injusticias de la comunicación, que continuara hablando ligeramente, tiernamente, sin que se le responda, adquiriría una gran maestría, la de la madre.

Gaudium: es el placer que el alma experimenta cuando considera la posesión de un bien presente o futuro como asegurado.

Laetitia: es un placer alegre, un estado en que el placer predomina en nosotros (en medio de otras sensaciones algo contradictorias).

La rivalidad es una cuestión de lugar, en el rostro rival leo mis miedos mis celos, (refleja lo que soy).

Walter Benjamin

Lo sagrado y las prohibiciones cotidianas, la creación de las imágenes y la libre expresión del sueño y del lenguaje y la pulsión alucinatoria, la fiesta y los instintos y la acción social, la expansión de nuestro estados de conciencia y de subconsciencia, la elucidación de la subconsciencia colectiva, la gestión política de nuestra propia existencia, todo esto es conciliable.

Manifiesto sobre el happening 1966 firmado entre otros por Ben Vautier, Beuys, Vostell y Level

Dos historias de Christian Bolstanski

 1 había un rabino que conocía un lugar en el bosque, sabía una manera de encender el fuego y podía recitar ciertas palabras: así podía entrar en contacto con dios. Diez años después, uno de sus discípulos volvió a encontrar el lugar en el bosque y supo encender el fuego, pero había olvidado las palabras, sin

embargo pudo hablar con dios. Treinta años después, un discípulo del discípulo supo hallarse en el bosque pero no pudo ni encender el fuego ni decir las palabras exactas, no obstante aun así tuvo lugar la comunicación. Mucho tiempo después un discípulo del discípulo del discípulo que ni conocía el lugar del bosque, ni la manera de encender el fuego, ni las palabras sagradas pudo acercarse a dios pues conocía esta historia y esta memoria era suficiente.

 2 El gran rabino de Lublin estaba a punto de morir rodeado por los rabinos de la ciudad y alrededores. Benjamin el mas joven que se mantenía detrás de todos, solicito hacer una ultima pregunta. Benjamin quería saber: ¿que es la vida? Esta pregunta fue de boca en boca hasta la cama del moribundo que reunió sus fuerzas y dijo: "La vida, la vida es una fuente." Estas palabras fueron llevadas en un murmullo admirativo hasta Benjamin que exclamo: ¿qué? ¿la vida es una fuente? "El gran rabino lo escucho y dijo en un ultimo aliento: ¿qué? ¿la vida no es una fuente?"

* un beso, para vos diana porque aún imaginándote parte de ese contenido, te veo y te distingo por tu color amarillo.

Escriben entre otros

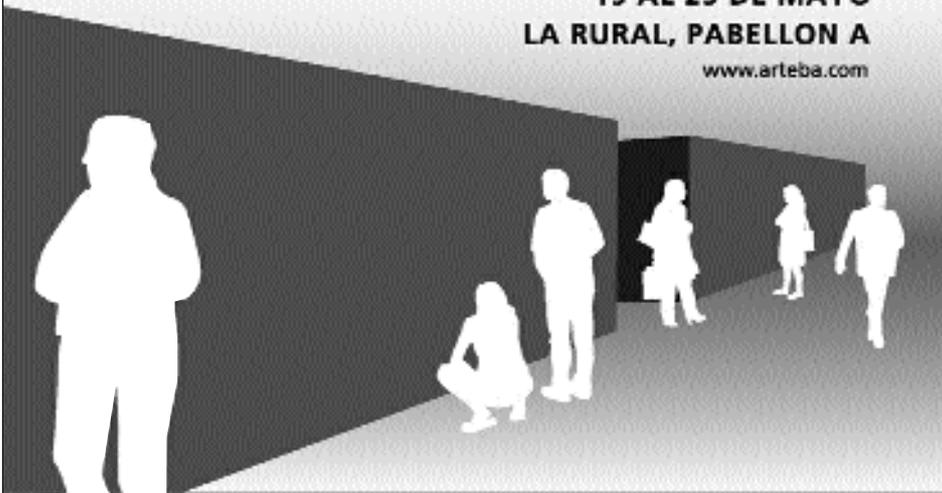
Adán, Adriana Miranda, Amparo Discoli, Ana Porchillotti, Ana Torrejón, Dani Trama, Diana S. Peruzovic, Ema Coll, Emilio Torti, Ezequiel Muñoz, Fernando Fazzolari, Flavia Da Rin, Gaby Guerschanik, Irene Coremberg, Irupé Díaz, Jorge López, Julie Green, Lucia Monti, Lux le Foo, Marcelo Góngora, Marcelo Santander, marcon-celo, Martín Alegre, Matías Duville, Mariano García, Nora Iniesta, Mónica Martín, Olkapää, Pas, Román, Romina Freschi, Silvia Veinsten, Stella Maris Leone, Wallace ok, Xil Buffone.

» arteBA2004

13 FERIA DE ARTÉ CONTEMPORANEO

19 AL 25 DE MAYO
LA RURAL, PABELLON A

www.arteba.com



30 años de Galería Vermeer

1973 - 2003

Inaugura su año aniversario con la exposición:

Armando Donnini, su obra

Inaugura el 5 de mayo de 2004 a las 19h

(permanecerá abierta hasta el 11 de junio)

“Este año 2004 ,Galería Vermeer cumple 30 años de trayectoria , nuestra intención y deseo es festejarlo con exhibiciones que reflejen el espíritu de este camino recorrido”

Directores: Enrique y Beba Scheinsohn

Curaduría: Ruth Scheinsohn

Galería de Arte Vermeer

Lu a Vi 11 a 20 hs | Sa 11 a 14 Hs

Suipacha 1168 BsAs C1008AAX

Tel fax 4393 5102 4394 3462

www.galeriavermeer.com.ar | vermeer@sion.com

Correo de lectores

gracias en el nombre de mis compañeros de brukman por el presente mandado de 20 ejemplares de la revista ramona

Sergio Carulenas

R.de r.: Les dí, suerte y ahora consiguieron ser cooperativa. ¡¡¡¡Felicitaciones!!!! Un día de estos voy a probarme un vestidito.

Hola ramona

Soy Bertolucas y queria anunciarles sobre la aparicion de la revista "Rio Abajo", 16 paginas en B/N de la mas pura historieta de aventuras. Asimismo de la pronta aparicion en la web de "Aves Rapaces" N°2 , su paralela en internet La revista se puede conseguir por dos mangos escribiendo a:

lapatrullaaventurera@hotmail.com o bien llamando al T.E. :(011) 4713-0959. Saludos!

R. de r.: Aviso transmitido.

Hola ramona:

...además aprovechar para agradecer a: Nadia Insaurralde, Yanina Bossus, Laura Capdevila y a Nancy Rojas, integrantes de la "Agrupación de estudio teórico sobre las Artes Plásticas" por el texto que escribieron en la ramona 37, hablando de mi obra. un abrazo a todos.

Fernando Traverso

R. de r.: ¡Qué hablen! ¡Que hablen bien, pero que hablen!

Yo quiero renovar mi suscripción para Ramona papel, que se debe haber vencido para fin de año. Me podés confirmar y si así fuera arreglar para renovar ,quisiera suscribirme para el 2005.

Mónica Girón

R. de r.: ¿Pagas con giro, cheque o contado?

Por favor les reitero mi pedido de corregir el e-

mail de Espacio Uriarte que figura en la página de ramona semanal. El correcto es: espaciouriarte@baruriarte.com.ar, y les informo que a partir de enero de este año soy la curadora del espacio. Muchas gracias.

Estela Zamarripa.

R. de r.: Congratulations

Hola ramona

Desearíamos saber si nos autorizan a poner la informacion que ustedes nos envian semanalmente en nuestro sitio www.ragonza.com.ar. Por supuesto que mencionando la fuente. Si es asi les rogamos nos envíen un mail con el consentimiento correspondiente y nombre de la persona que nos da el permiso. Desde ya muchas gracias

Oscar Delavault Prensa y difusion

R. de r.: Pueden poner links a ramona y afanar algún datito, pero NO se usa piratear la info laboriosa de un sitio. Existe algo que se llama copyright.

ramona

que bueno recibir tu mail, ayer no pude meterme en la pagina pero hoy lo hice y me pareció fantástica...la verdad que es impresionante la cantidad de información, te felicito. Bueno, mil gracias por acordarte, espero que esto sea un buen aliciente para ponerme en contacto con estas cosas que tanto me gustan.

vero

R. de r.: Por favor, alguna crítica (suave), queremos ser un tanto disruptivos....

hola

quisiera saber ¿cómo veo una revista de hace un año,? version internet. gracias,

lucia

R. de r.: En Start, de 12.00 a 17.00, de

lunes a viernes, 5\$

Hola ramona

GRACIAS. Me gustó siempre. La retiraba de R.Benzacar , o de la ex Gal.de Florencia Braga M. **Maggie Atienza Larsson (artista plástica)**

R. de r.: Si, lo recuerdo Maggie, pero los tiempos han cambiado. Hoy necesito suscriptores pagos, recomendame a tus amigos y besos.

ramona:

te escribo para hacerte una pregunta. ¿Cómo puede ser que convivan en la misma revista notas de tan buena calidad con otras de tan mala?. Primero me sentí tentado de escribirles a los que firman para decirles: "¿cómo vas a poner eso?" Pero después, me pareció que en realidad era un problema editorial dada la heterogeneidad de calidad del material.

Ramona N° 37

Notas buenas:

Pag. 4 Acá Lejos, Inés Katzenstein

Pag. 54 Leonardo y el ojo tenebroso, Pablo Dreizik

Notas Malas:

Pag.74 Cultural tourism is biiiiiig business!!!

En esta nota "Chino Soria" primero se declara ignoto en el tema de la teoría estética (pero sigue hablando) y en la página 75 dice: "¿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" Como si esto no fuera demasiado, sigue con un "Es decir..." Toda la teoría de la estética resumida en el mercado de objetos superficiales y consumibles.

Pag. 78 Un mulato corajudo y, además, mendocino, Ariel Sevilla Volman.

Esta nota comienza con una anécdota según la cual tanto curadores como arqueólogos se reunieron con militares para que no bombardearan determinados monumentos y lugares clave

de la "cuna de la civilización". El problema es que Ariel utiliza esta anécdota como un ejemplo de lo que se debe hacer en materia de cuidado del patrimonio cultural. No bombardeen acá, háganlo un par de cuadras al sur. Ciudadanos ejemplares estos. ¿No había otro ejemplo a mano?. Saludos.

Julián

R. de r.: Por fin, uno que discrimina y critica... Gracias Julián... pero ya sabés, yo soy cambalachera: lo mismo un burro que un gran profesor.

Hola. Me llamo Julian Mantel. Soy portenio, del barrio de palermo, pero estoy viviendo en Milán. Soy músico pero siempre escribí, y en este caso lo hago para proponerte sin demasiadas vueltas notas gratis desde acá, de muestras, eventos, etc. Para mi sería sólo por tener algun contacto con lo que pasa en baires, o sea me obligaría a una comunicación fluida con una entidad portenia y de prestigio como lo es ramona en este momento y para ustedes... no sé, siempre tienen la opción de mandarlo a la papelera. Cualquier respuesta, comentario, etc. esta bien. Chau.

R. de r.: Amore, haga la nota y mándela. Tarde o temprano tutti pubblicanno.

hola!!

mi nombre es corina. tengo un local en palermo con amigos que se llama abunda(thames 1481 / tel 48330076) es un bazar de ropa para mujer, hombre, niños, cosas para la casa, cds, publicaciones independientes, etc, etc. estamos muy interesados en vender ramona o demas publicaciones que puedan ofrecernos. yo conozco a silvia leone y ella me nombro publicaciones de poesia o festivales de fotocopias y demas....y nos encantaria tenerlos en el local!! no se si les gustaria pasar a conocer, podemos estar en contacto y armamos un encuentro.es-

pero respuesta.les mando un beso
corina

R. de r.: Pero claro, corina, lo que abunda no daña.

Gracias por mandar Ramona semanal por mail....Felicidades
Paula

R. de r: ¿Viste qué útil y agradable servicio?

Mi nombre es Marcela de Barruel, los conocí por mi amigo Adrián Dick, paseos imaginarios, la página suya en la que estoy. Me gustaría tener mas información sobre la revista, que leo SIEMPRE. me gusta el estilo de Ramona. Desde ya agradecida por lo que me puedan contar, lo que me cuenten
Marcela de Barruel

R. de r: ¿Qué te puedo decir, Marce?

Hola, puedes promoverme sin costos por vivir en Cuba y luego entramos en algun arreglo, un besazo no me pierdo a RAMONA. hey
aqui aguadecoco,mm

R. de r.: Hey hey, io tabbién kiero resobbé. Dime ke ago pa pomobette y donde te encuentto mulato/a.

Estimada ramona,

Queremos contarles que estamos desarrollando nuestra página de sitios recomendados (links) dentro del sitio del proyecto trama, hemos incluido un vínculo al sitio de Ramona. Queremos invitarlos a visitar esta página y si quieren recomendar algún otro sitio será bienvenido. Además nos gustaría proponerles, si lo consideran interesante, incluir a nuestro sitio entre sus recomendados. Un abrazo

Julia Masvernat, asistente de edición del sitio web, proyecto trama.

R. de r: Encantadas.

ramona, olvidé decirte en el mail anterior, que me gustó mucho tu trabajo sobre mi muestra. También te cuento que la muestra cierra como estaba previsto el 11 del 1 pero abre nuevamente en la sala 6 el martes 13 y hasta fin de mes. Nadie diría que soy supersticioso. Te mando un beso y gracias por todo.

Andrés.

R. de r: Todo genial y otro beso.

Tengo textos de arte en español y los ofrezco para acrecentar la biblioteca. ¿Cómo hago para mandarlos? ¿Es el mismo mail? afectuosamente,

Matilde

R. de r: un encanto Mat, mandalos a ramona@proyectovenus.org. Se los pasamos a Mystere Art (¿lo habré escrito bien? sino Marce me mata)

Desde la Prov. de Mendoza les deseo un Feliz Año Nuevo a todo el Gran Equipo de Ramona y les agradezco la información que siempre recibo. Gracias por vuestro trabajo!!!!!!

Marion Codner

R. de r: Mi vida! lástima que febrero ya pasó, quiero que me invites a la movida de murgas barriales, dicen que son regias

Hola

me interesa averiguar sobre las suscripciones. opciones, valores, etc. y toda la información que me puedan dar. muchas gracias.

marta grinda

R. de r: todo a ramona@proyectovenus.org

HOLA , HOLA rAMONA!

llegué por fin a mi querida Buenos Aires....y

tengo Ramona en casa! Gracias por la suscripción, y saludos a todos!. Un abrazo

Norberto

pd. ah, no me llevo el regalo inolvidable...

R. de r: de nada, precioso, el regalo era un cdrom... pasá a buscarlo cuando quieras.

Hola. Mi nombre es Marcela Trainotti y me gus-

taría recibir el boletín electrónico con las actividades que publican. Soy estudiante de fotografía y todo lo relacionado con el arte me interesa. Recibí éste boletín por un reenvío que me hizo una amiga que está suscripta. Desde ya muchas gracias

R. de r: Claro que sí, este mes se suscribieron como 300 a ramona semanal.



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

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



Sede Académica Caseros
Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción
info@untref.edu.ar

4759-3528
4759-3537

muestras

Arte BA	La Rural Pabellón A	Técnicas varias	19.5.2004 - 25.5.2004
Aguilar, Azar, Wright	1/1 Caja de Arte	grabado	27.3.2004 - 27.4.2004
Centurión, Feliciano	Alberto Sendrós	Textiles	18.3.2004 - 18.4.2004
Bondone, Ana Luisa	Aldo de Sousa (arenales)	Pintura	22.4.2004 - 7.5.2004
Artistas varios	Alianza Francesa (Belgrano)	Fotografía	11.3.2004 - 11.4.2004
Alioto, Hebe	Alicia Brandy	Pintura	1.5.2004 - 18.5.2004
Duarte, Eduardo	Alicia Brandy	Pintura	1.4.2004 - 30.4.2004
García, Mónica	Arcimboldo	performance	10.3.2004 - 16.4.2004
Pastore, Cecilia	Art Hotel	Fotografía	18.3.2004 - 18.4.2004
Diotti, Juan Carlos	Art Hotel	Pintura	18.3.2004 - 18.4.2004
Biagioli, Marta	Asociación Cultural Pestalozzi	Pintura	7.4.2004 - 30.4.2004
Izuel, Gil Flood	Boquitas Pintadas	Fotografía	6.3.2004 - 7.5.2004
Roncoli, Claudio	Café de la Seda	Técnicas mixtas	24.3.2004 - 9.5.2004
Guiraud, Jesus	CC Borges	Fotografía	24.3.2004 - 14.4.2004
Natale, Leandro	CC Borges	Fotografía	31.3.2004 - 25.4.2004
Malvestitti, Carlos	CC Borges	Pintura	31.3.2004 - 25.4.2004
Ranea, Diego	CC Borges	Fotografía	24.3.2004 - 14.4.2004
Arthus-Bertrand, Yann	CC Borges	Fotografía	1.4.2004 - 16.5.2004
Dalí	CC Borges	grabado	4.2.2004 - 22.8.2004
Villareal, Norma	CC Borges	Arte Digital	24.3.2004 - 18.4.2004
Cassiau, Clarisa	CC Paseo Quinta Trabucco (Florida)	Pintura y Escultura	23.3.2004 - 25.4.2004
Baruch, Bedel, Maronese, Colibrí, otros.	CC Recoleta	Técnicas varias	9.3.2004 - 30.5.2004
Romano, Gustavo	CC Recoleta	Instalación	11.3.2004 - 25.4.2004
Dobarro, Nora	CC Recoleta	Pintura e instalación	11.3.2004 - 11.4.2004
Orloff, Lucrecia	CC Recoleta	Grabados y Dibujos	11.3.2004 - 11.4.2004
Lífschitz, Jenne, Ivars, Bratlie, otros.	CC Recoleta	Técnicas varias	11.3.2004 - 11.4.2004
Polaco, Jorge	CC Recoleta	Fotografía	11.3.2004 - 4.4.2004
Nigro, Adolfo	CC Recoleta	Pintura	11.3.2004 - 18.4.2004
Antolini, María	CC Rojas	Fotografía	7.4.2004 - 7.5.2004
Castillo	C. de Apertura Multicultural (Rosario)	Pinturas y Dibujos	12.3.2004 - 15.4.2004
Ortega, Ana	Centro de Arte Moderno (Madrid)	Pintura	20.3.2004 - 14.4.2004
Burton, Cáceres, Revsin, otros.	Centro de Museos de Buenos Aires	Fotografía y Pintura	9.3.2004 - 9.4.2004
Artistas de Arte concreto inversión	Del Infinito	Pintura y escultura	1.3.2004 - 30.5.2004
Boettner, Grasso, Spalvieri Zelko	Desde la plástica	Pintura	30.3.2004 - 12.4.2004
Hogarth, Burzaco, Rocchini, otros	Desde la plástica	Pintura	14.4.2004 - 28.4.2004
Testaseca, Enrique	Diseño Líquido	Pintura	15.3.2004 - 15.4.2004
Larrea, Steinwasser, Sara, otros.	Elsi del Río	Pintura	9.3.2004 - 10.4.2004
Núñez, Agustina	Elsi del Río	Esculturas	9.3.2004 - 10.4.2004
Alumnos del Taller	Espacio Artístico	Dibujo, escultura y pintura	19.3.2004 - 19.4.2004
Rocco, Paz	Espacio Bambú	Fotografía	18.3.2004 - 11.6.2004
Berra, Leandro	Filo Arte Contemporáneo 180 °	Esculturas	23.3.2004 - 7.5.2004
Klemm, Federico	Fund Klemm	Pintura	25.3.2004 - 25.4.2004
Chaves, Lanteri	Fund. Centro de Estudos Brasileiros	Pintura	6.4.2004 - 21.5.2004
Roth, Pedro	Fundacion Transarte	Arte Digital	18.3.2004 - 18.4.2004
Pastorino, Sebastián	Galería de la Recoleta GR	Pintura	23.3.2004 - 9.5.2004
Menassa, Miguel Oscar	Grupo Cero	Pintura	4.3.2004 - 4.4.2004
Pérez Bravo, Marta María	L'Algepsar	Fotografía	20.2.2004 - 10.4.2004
Andreotti, María Rosa	La Casona de los Olivera	Instalación	6.3.2004 - 18.4.2004
Rios, Gustavo Daniel	La Casona de los Olivera	Pintura	6.3.2004 - 18.4.2004
Ray, Duchamp, Picabia, Breton, otros.	MALBA	Técnicas varias	12.3.2004 - 17.5.2004
Prior, Alfredo	MNBA	Pintura	10.3.2004 - 10.5.2004
Bellucci, Sardin, Soler	Museo de Arquitectura	Arquitectura	18.3.2004 - 12.4.2004
Sardón, Mariano	Museo de Arte Moderno	Instalación	11.3.2004 - 11.5.2004
Szyd, Miles, Escardó, Furque, otros.	Museo de Arte Moderno	Fotografía	11.3.2004 - 11.5.2004
Azaro, Rodolfo	Museo de Arte Moderno	Dibujos	11.3.2004 - 11.5.2004
Racioppi, Smoje, Dowek	Museo Eduardo Sívori	Pintura	15.4.2004 - 2.5.2004
Galego, Boccardo, Webb, otros.	Museo Eduardo Sívori	Esculturas	7.5.2004 - 30.5.2004
Artistas varios	Museo Nacional de Arte Decorativo	Pinturas y grabados	1.4.2003 - 30.4.2004
Mlynarzewicz, Ariel	RO Galería de Arte	Pintura	25.3.2004 - 25.4.2004
Ferrari, León	Ruth Benzacar	Pinturas y Dibujos	25.3.2004 - 30.4.2004
Da Rin, Flavia	Ruth Benzacar	Pinturas y Dibujos	25.3.2004 - 30.4.2004
Romano, Gustavo	Ruth Benzacar	Instalación	5.5.2004 - 5.6.2004
Sebastián Gordin	Ruth Benzacar	Dibujos	5.5.2004 - 5.6.2004
Roth, Pedro	Transarte	Video instalación	18.3.2004 - 18.4.2004
Lamarca, Constanza	Van Riel	Técnicas mixtas	23.3.2004 - 17.4.2004
Armando Donnini	Vermeer	Técnicas varias	5.5.2004 - 11.6.2004
De Caro, Terán, Dipierro	Volumen 3	Técnicas varias	16.3.2004 - 16.4.2004
Gurfein, Silvia	Zavaleta Lab	Pintura	25.3.2004 - 8.5.2004
de Vajay, Sigismond	Zavaleta Lab	Esculturas	25.3.2004 - 8.5.2004

direcciones

1/1 Caja de Arte	Nicaragua 5024, Buenos Aires	
Alberto Sendrós	Pje. Tres Sargentos 359, Ciudad de Buenos Aires	
Aldo de Sousa (arenales)	Arenales 966, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 10-20, SA: 10-14
Alianza Francesa (Belgrano)	11 de Septiembre 1950, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI 9-13hs 13.30-21 SA 9 -12
Alicia Brandy	Charcas 3149, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 15-20, SA: 10-13
Arcimbolo	Reconquista 761 PA°14, Buenos Aires	LU-VI: 15-19: SA: 11-13, otros por tel.
Art Hotel	Azuénaga 1268, Buenos Aires	
Asociación Cultural Pestalozzi	Freire 1882	
Ática	Libertad 1240 PB°9, Ciudad de Buenos Aires	LU-DO: 11-13, 15-20. SA: 11-13:30
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393, Ciudad de Buenos Aires	LU-SA: 12-2
Café de la Seda	Armenia 1820, Ciudad de Buenos Aires	MA-VI: 16-1; SA-DO: 9-3
CC Borges	Viamonte y San Martín, Ciudad de Buenos Aires	MA-MI: 10-21; VI-DO: 19-22
CC de España en Buenos Aires (ICI)	Florida 943, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 10:30-20
CC Paseo Quinta Trabucco (Florida)	Melo 3050, Florida	MA-SA: 8-20; DO: 14-20
CC Recoleta	Junín 1930, Ciudad de Buenos Aires	MA-VI: 14-21; SA-DO-FER 10-21
CC Rojas	Av. Corrientes 2038, Ciudad de Buenos Aires	LU-SA: 11-22
C. de Apertura Multicultural (Rosario)	Suipacha esq. Jujuy, 2000, Santa Fe	MI-DO: 17-20
Centro de Arte Moderno (Madrid)	Gobernador, 25 esquina San Pedro, Madrid	MA-SA: 11-14 Y 17-21
Centro de Museos de Buenos Aires	Av. de los Italianos 851, Ciudad de Buenos Aires	MA-VI: 14-18; SA y DO: 12-18
Cromática (San Isidro)	Int. Tomkinson 2940, Local 1 & 2, San Isidro	
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 10:30-20; SA 11-13
Desde la plástica	Pje. De la Piedad 18, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 14-19; SA: 10-14
Diseño Líquido	Humahuca 3853	
Elsi del Río	Arévalo 1748, Ciudad de Buenos Aires	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20: SA: 11-14
Espacio Artístico	Cabrera 4849, Buenos Aires	
Espacio Bambú	Córdoba 1415, Buenos Aires	LU-VI: 9-18
Espacio Esmeralda	Esmeralda 486 9° "C", Ciudad de Buenos Aires	A convenir
Espacio Rich	Costa Rica 4670, Ciudad de Buenos Aires	MA-SA: 11-20
Filo Arte Contemporáneo 180 °	San Martín 975 - subsuelo, Ciudad de Buenos Aires	LU-VU: 16-24; SA: 13-16 y 21-24
Fund Klemm	M. T. de Alvear 626, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 11-20
Fund. Centro de Estudios Brasileiros	Esmeralda 965, Buenos Aires	LU-VI: 10-20; SA: 10-13
Fundación Proa	Av. Pedro de Mendoza 1929, Ciudad de Buenos Aires	MA-DO: 11-19
Fundación Transarte	Defensa 1326, Ciudad de Buenos Aires	LU - VI: 10-13; 15-19
Galería de la Recoleta GR	Agüero 2502 (Jardines Biblioteca Nacional), Bs Aires	LU-VI: 12-19; DO: 14-19
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra, Avellaneda	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
La Nave de los sueños	Moreno 1379 2°, Ciudad de Buenos Aires	LU-JU: 16:30-20; VI: 16:30-20
L'Algepsar	Calle Fola, 14, Ciudad de Buenos Aires	
La Rural (Pabellón A)	Av. Sarmiento 2704, Ciudad de Buenos Aires	LU-DO: 12 -22
MACLA (La Plata)	Calle 50 e/6 y 7, La Plata	MA-VI: 10-20, SA-DO: 15-22
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415, Bs Aires	LU-JU-VI: 12-20; MI: 12-21; SA-DO-FE: 10-20
Maman	Av. Del Libertador 2475, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 11-20, SA: 11-19
Materia Urbana, Tienda	Defensa 707 1°, Ciudad de Buenos Aires	MA - JU: 11- 19; VI-DO: 11- 20
MNBA	Av. Del Libertador 1473, Buenos Aires	MA-VI: 12:30-19:30; SA-DO 9:30-19:30
Museo de Arquitectura	Av. Del Libertador 999, Buenos Aires	LU-VI: 14-20; SA y DO: 13-18
Museo de Arte Moderno	Av. San Juan 350, Ciudad de Buenos Aires	MA-VI: 10-20, SA-DO-FE: 11-20
Museo de la Ciudad de Bs. As.	Alsina 412, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 11-19; DO: 15-19
Museo Eduardo Sívori	Av. De la Infanta Isabel 555, Ciudad de Buenos Aires	MA-VI: 12-20; SA-DO-FER: 10-20
Museo Etnográfico	Moreno 350, Ciudad de Buenos Aires	MI-DO: 14.30-18.30
Museo Nacional de Arte Decorativo	Av. Del Libertador 1902, Ciudad de Buenos Aires	MA-SA: 14-19
Palais de Glace	Posadas 1725, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 13-20; SA-DO: 15-20
RO Galería de Arte	Paraná 1158, Ciudad de Buenos Aires	
Rubbers (suipacha)	Suipacha 1175 PB, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 11-20; SA: 11-13:30
Ruth Benzacar	Florida 1000, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30
Sara García Uriburú	Uruguay 1223 P.B., Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 11-13, 16-20; SA 11-13
Sonoridad Amarilla	fitz roy 1983/1985/1987, Ciudad de Buenos Aires	MA: 14-20; MI-SA: 14-02
Transarte	Defensa 1326, Ciudad de Buenos Aires	
Van Riel	Talcahuano 1257 PB, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 15-20, SA: 11-13
Vermeer	Suipacha 1168, Ciudad de Buenos Aires	LU-VI: 11-19, SA: 11-14
Volumen 3	Paraná 1163, Ciudad de Buenos Aires	
Zavaleta Lab	Arroyo 872, Buenos Aires	

Martín García Canveiro hizo muy bien en suscribirse a ramona

Silvia Gurfein se sienta en su sillón favorito para leer ramona

dada y surrealismo

en la colección schwarz,
museo de israel, jerusalén

del 12 de marzo al 17 de mayo de 2004

malba  Colección Constantini

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES
AVENIDA FIGUEROA ALCOHITA 3415 C1405CLA
BUENOS AIRES, ARGENTINA
T +54 (11) 4808-4808 | F +54 (11) 4808-6996/97
info@malba.org.ar